



No cinema português: continuidade e rupturas em Pedro Costa

BÁRBARA BARROSO

Doutoranda pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, Espanha

DANIEL RIBAS

Doutorando pela Universidade de Aveiro, Portugal

Resumo: O cânone do cinema português, que se constrói a partir do Cinema Novo, nos anos 1960, assenta sobre uma diversidade notável de olhares. Pedro Costa, que estreou no início da década de 1990, continua em muitos aspectos, seja em termos produtivos, estéticos ou éticos, a construção desse cânone. Este artigo pretende, por isso, fazer um historial cronológico da “Escola Portuguesa” e contrastá-lo com a obra decisiva de Pedro Costa.

Palavras-chave: Pedro Costa. Escola Portuguesa. Cinema Novo. Género híbrido.

Résumé: A canon of Portuguese cinema is built from the New Cinema onwards, since de the 1960s, over a remarkable diversity of positions. Pedro Costa, who started his career in the 1990s, continues in many aspects to build on this canon, whether it's in productive, aesthetic or ethical terms. This paper aims to develop a chronological history of the “Portuguese School” and compare it do the fundamental work of Pedro Costa.

Mots-clés: Pedro Costa. Portuguese School. New Cinema. Hybrid genre.

Abstract: Le canon du cinéma portugais se construit à partir du Cinéma Nouveau, pendant les années 60, qui est surtout basé sur une diversité remarquable de regards. Pedro Costa, qui a fait ses premiers pas au début des années 90, continue sur beaucoup d'aspects, qu'ils soient esthétiques ou éthiques à enrichir le modèle existant. Cet article vise, donc, à faire un historique chronologique de l' “École Portugaise” et à contraster l'avec l'oeuvre décisive de Pedro Costa.

Keywords: Pedro Costa. École Portugaise. Cinema Nouveau. Genre hybride.

O cinema português tem sido, nos últimos anos, objecto de uma visibilidade internacional em larga escala, devido à importância determinante de alguns realizadores portugueses. Essa visibilidade tem sido sentida, sobretudo, em diversas mostras e retrospectivas dedicadas ao cinema português como conjunto e a diversos realizadores individualmente. De Manoel de Oliveira a Paulo Rocha, passando por Fernando Lopes ou João César Monteiro, e terminando em Teresa Villaverde ou João Canijo.

Neste contexto, Pedro Costa tem-se revelado nos últimos tempos como o ponta de lança desta visibilidade internacional, sendo sinal evidente deste facto a retrospectiva da sua obra que atravessou o mundo, desde o Japão aos Estados Unidos e Canadá e o interesse demonstrado no Brasil. O ponto mais alto desta visibilidade foi a presença de *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006), na Selecção Oficial do Festival de Cannes, em 2006.

Tendo em conta este panorama, o presente artigo pretende discutir as continuidades e rupturas da obra de Pedro Costa com o cinema português (enquanto escola). Nesse sentido, iremos abordar o conceito da “Escola Portuguesa”, que tem sido discutido pelos principais historiadores do cinema português, desenvolvendo uma cronologia histórica das suas marcas mais relevantes por forma a contrastá-las com um trabalho tão marcante como é o cinema de Pedro Costa.

O artigo pretende mostrar que os filmes de Pedro Costa têm, para além de uma marca pessoal evidente, diversos sinais que denotam uma paternidade cinéfila no cinema português. Ambicionamos, desse modo, apontar que uma cinematografia tão marginal como a portuguesa (no contexto do panorama de exibição do cinema mundial) produz um talento tão imenso como o de Pedro Costa porque tem, na sua arqueologia, os ingredientes necessários para a construção de um imaginário colectivo. Os filmes de Pedro Costa não são órfãos, e falamos tanto de um ponto de vista temático, como técnico e até mesmo ético. Resta, por isso, desenvolver, no artigo, aquilo que consideramos essencial na história do cinema português para perceber as dinâmicas cinéfilas do cinema de Pedro Costa.

Do Cinema Novo ao Cinema Contemporâneo: a Escola Portuguesa

Após o estabelecimento do Estado Novo, em 1933, caracterizado por ser um governo ditatorial, e até à Revolução de

Abril em 1974, o cinema em Portugal surgiu, essencialmente, em três vertentes: “a oficial e fiel ao regime, representada sobretudo por António Lopes Ribeiro; a do puro espetáculo sem qualquer compromisso, a grande maioria dos filmes portugueses aqui se encaixando, e; a da oposição ténue ao regime, minoritária e só aumentando gradualmente sua produção após o advento do Novo Cinema” (NEVES, 2005: 217).

Os anos 1930 e 1940 foram, em Portugal, anos de produção de um cinema popular, correspondente aos “paradoxos do nacionalismo num momento de exílio intra-europeu” (FERREIRA, 2007:11). As comédias, de temas maioritariamente apolíticos, algumas histórias moralizantes, ou filmes de reconstituição histórica convivem com algum cinema de propaganda, tentando por um lado corresponder a uma ideologia do Estado Novo e, por outro, satisfazer um público interno. Em 1948 surge mesmo a Lei nº 2027 que cria o Fundo Cinematográfico Nacional, num esforço de protecção do cinema nacional. Este Fundo “tinha por intuito possibilitar a realização de filmes regionais ou folclóricos, filmes históricos, filmes policiais, filmes extraídos de romances ou peças portuguesas e de documentários que promovessem o país e seus monumentos e/ou paisagens”, isto é, “servir os interesses do regime do Estado Novo (...) apenas pela sua característica de apolíticos”. (NEVES, 2005: 200).

Na década de 1950, “o cinema português desce a passos largos para uma degradação inquietante pelos caminhos mal calcetados do folhetim, do melodrama, da comédia torpe, mas o público ainda não lhe recusa assistência” (ALVES COSTA, 1978: 104). Contudo, durante a década, cresce a indiferença popular por este tipo de cinema, o que provoca o chamado “ano zero”, em 1955, ano em que não foi produzida nenhuma longa-metragem (o que não acontecia desde 1925). Além disso, a criação da RTP (Radiotelevisão Portuguesa), em 1956, também contribuiu para o desligamento do público pelo cinema.

Apesar deste entorno, é a partir de meados dos anos 1940 que surge o movimento de cine-clubes em Portugal, o que vai promover não só o espaço necessário para discussão sobre o cinema mas também o encontro entre indivíduos que desejam, através do cinema, encontrar uma voz activa na sociedade.

Em 1959 dá-se o início das actividades do Centro Experimental de Cinema da Universidade de Lisboa e é criado

o Conselho de Cinema, organismo responsável por fornecer bolsas de estudo para novos cineastas. Com estas bolsas e com o crescimento do movimento cine-clubista começa a nascer, em Portugal, uma comunidade cinéfila que nos levará ao surgimento do Cinema Novo.

Dom Roberto (1962), de Ernesto de Sousa, produzido pela Cooperativa do Espectador, é uma espécie de ensaio geral para esse novo momento do cinema português. Mas é a fundação da Produções Cunha Telles, por António da Cunha Telles, que se constitui como impulso categórico para o nascimento de um Cinema Novo português, já que iria proporcionar meios para a produção das suas primeiras obras.

Em 1963 o Cinema Novo tem o seu momento fundador com a primeira das nove produções da Cunha Telles: *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, filme que faz a crónica da chegada de um jovem rapaz da província à capital que o confronta na sua ingenuidade. “*Os verdes anos* é um filme do campo contra a cidade (...). Todo o filme desenvolve este tema das barreiras invisíveis (...). A cidade é perversa porque propõe os objectos como objectos *desejáveis* ao mesmo tempo em que institui entre nós e esses objectos uma distância *intransponível*” (COELHO, 1983: 17).

Em 1963 é também produzido *Acto da primavera*, retorno de Manoel de Oliveira ao cinema, com a encarnação do Auto da Paixão de Cristo, sem omitir a preparação do espectáculo, ritual anual levado a cabo pela população de Curalha, uma pequena aldeia transmontana, por altura da Semana Santa. Sendo este o primeiro apoio que recebe do Fundo Cinematográfico Nacional, mais uma vez, o cinema de Oliveira será muito mal recebido em Portugal, ao mesmo tempo que é aplaudido internacionalmente.

Contudo, as produções da Cunha Telles, primeira fase do Cinema Novo português, acabam em 1967, devido à falência da produtora. Elemento decisivo para a criação de filmes marcantes como *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) ou *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1966), a produtora estava demasiado à frente no tempo, não tendo, por isso, o público necessário para sustentar as suas produções (o que seria, de resto, prenunciador de uma necessidade do cinema ter apoio do Estado). Como reflecte Alves Costa, “E como o público, com hábitos adquiridos e gostos estereotipados, ia mais em historietas e em cantigas (...) do que naquilo que lhe avivava as

próprias angústias, também esse novo cinema não teve audiência que se visse, tornando difícil, deficitária e marginalizada a vida de cada filme que se propunha reflectir situações reais num momento concreto do mundo e do tempo (...)” (ALVES COSTA, 1978: 135).

O ano de 1968 marca o início da chamada “Primavera Marcelista” (Marcello Caetano sucede a Salazar, gravemente doente depois de uma queda) e define um período de transição não só político-social, como entre os primeiros anos do Cinema Novo e os “Anos Gulbenkian” (1969-1974), segunda fase do Cinema Novo português.

É nesse ano que 18 cineastas apresentam à Fundação Gulbenkian um relatório intitulado “O ofício do Cinema em Portugal”,¹ “uma base programática como nenhum grupo de cineastas tinha preparado depois de 1931 e depois do relatório da comissão que tinha lançado as bases da indústria cinematográfica em Portugal” (BÉNARD DA COSTA, 1991: 60), no qual sugerem à Fundação a criação de um Centro Gulbenkian de Cinema. Como salienta Lemière (2006: 739), ainda assim cautelosos face ao poder que este novo produtor poderá ganhar sobre eles, estes cineastas mantêm em vista a sua liberdade enquanto autores: “A acção do Centro no processo de produção, se a sua criação se vier a concretizar, deve confinar-se a uma ajuda material e abster-se de toda a acção que possa representar uma limitação do caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores” (*O ofício do Cinema em Portugal* in BÉNARD DA COSTA, 2007: 61).

Nasce, desta forma, o período dos “Anos Gulbenkian”, que durará até 1974 e que produzirá algumas obras marcantes deste período, quer apoiando realizadores mais velhos (como Oliveira, Rocha ou Lopes), quer projectando novos talentos (João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos e José Fonseca e Costa).

Assim, a partir de *Os verdes anos* e até à Revolução de 1974, o cinema em Portugal polariza-se: por um lado enclausurado na ideologia do Estado Novo que promove um gosto fácil do público, o apolítico e melodramático, o ordeiro e moralista; por outro lado, através do Cinema Novo faz uma análise da realidade portuguesa, intelectualizado, com preocupações formais e narrativas, promovendo uma linguagem estética nova por forma a discutir a realidade política, e que encontra a sua independência na Produções Cunha Telles e na Fundação Gulbenkian.

1. Uma versão completa do “Ofício...” pode ser consultada em BÉNARD DA COSTA, 2007: 61.

Com a publicação da Lei 7/71 é criado, juridicamente, o IPC (Instituto Português de Cinema) que nasce em 1973, no ano anterior à Revolução de Abril. Esta lei, juntamente com a criação do Instituto, é a pedra basilar para a política de cinema de autor que será aplicada até aos dias de hoje. É também meses antes da revolução que nasce a Escola Superior de Cinema, elemento vital para o ensino das futuras gerações de cineastas. Esta Escola será, desde o início, dominada pela geração do Cinema Novo. O seu primeiro director é Alberto Seixas Santos e nela passam a leccionar, nos primeiros anos, Fernando Lopes, Paulo Rocha e Cunha Telles (BÉNARD DA COSTA, 2007: 34). Outro dos primeiros professores da escola será António Reis, que terá, como veremos mais tarde, uma influência decisiva na carreira de Pedro Costa.

Não admira, por isso, que Fernando Lopes, mais tarde, afirme (in PINA, 1986: 170): “No cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que, chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes”.

Nos anos de Abril (entre 1974 e 1978), os cineastas decidem ir para a rua, acompanhando o clima de instabilidade social: o PREC (Processo Revolucionário em Curso). Num certo sentido, este será um tempo de interregno, já que os filmes passarão a ser realizados colectivamente (Grupo Zero, Cine-equipa, Cinequanon) e estarão preocupados, sobretudo, com o acompanhamento documental das actividades produtivas. Acompanham-se cooperativas agrícolas, greves ou levantamentos sociais, embora já não se esboce, em muitos dos filmes, uma crítica do caminho da própria revolução. Mas estes anos revolucionários são também uma altura decisiva para a descoberta de um cinema escondido, já que todas as grandes obras da história do cinema passam a poder ser exibidas. É, por isso, uma altura em que as salas se enchem tanto para a exibição de filmes eróticos – por exemplo, *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) – como para a exibição de filmes revolucionários – por exemplo, *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). Há uma libertação do olhar do público em geral e uma nova formação, em liberdade, para as novas gerações.

É no tardar dos anos 1970, com a crescente diluição do cinema da revolução, que há outro momento determinante para o cinema português desde os anos 1980 até hoje. É o momento da estreia simultânea de dois filmes que representam,

por um lado, dois caminhos temáticos, e, por outro, lançam a importância internacional do cinema português. Referimo-nos a *Amor de perdição* (Manoel de Oliveira, 1978) e *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977). Os dois filmes fizeram uma capa comum, num número célebre do *Cahiers du Cinéma* de Maio de 1977 (BÉNARD DA COSTA, 2007:43). São filmes tão importantes que importa, por isso, perder algum tempo com eles.

Amor de perdição é o filme do cisma do cinema português: trata-se de uma adaptação do romance homónimo de Camilo Castelo Branco,² e é um filme onde Manoel de Oliveira decide fazer uma “adaptação total (...), ou seja, uma adaptação em que nenhuma palavra fosse excluída” (BÉNARD DA COSTA, 1991: 157). Com cerca de quatro horas, o filme, apresentado primeiro na RTP numa série de seis episódios, foi muito mal recebido em Portugal, em quase todos os quadrantes.³ Contudo, o filme chegou em 1979 ao estrangeiro com uma aclamação unânime (Bolonha, Florença, Roma, Roterdão e Paris, onde o jovem Paulo Branco o programou). *Amor de perdição*, pelas suas características, tornou-se uma obra marcante já que, em contracorrente com um tempo de desejosa novidade, Oliveira criou um filme pessoal e, com ele, começou a desenvolver as características pelas quais é conhecido: imagem estática, longa duração dos planos, uma artificialidade construída dos actores e uma fidelidade ao texto literário. Contudo, essa estética pessoal consubstancia aquilo que é decisivo notar: que o cinema de Oliveira “não é o da realidade propriamente dita, mas sim o do ‘fantasma’ e da ‘essência’ dessa realidade” (FERREIRA, 2007:163).

Trás-os-Montes (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977) é outro filme radical, mas com uma estética e razões totalmente diferentes das de Oliveira. À superfície pode parecer um documentário antropológico sobre a região homónima que, em 1977, permanecia quase isolada do resto do país e muito atrasada. Mas, na verdade, o filme constrói-se através de um realismo mágico, desenvolvendo várias linhas narrativas sobrepostas: “Sempre no limiar entre o quotidiano e o maravilhoso, o latente e o onírico, sagrando um painel virtual – eis expostos os parâmetros da representação e os reflexos documentais – entre o desígnio e o quebranto, o artifício e o oculto” (MATOS-CRUZ, 2007: 156-157).

2. Terceira versão deste romance na história do cinema português, depois da de Georges Pallu, em 1921, e da de António Lopes Ribeiro, em 1943.

3. Para uma versão mais detalhada deste “cisma” ver BÉNARD DA COSTA, 1991: 156; ou BELLO in FERREIRA, 2007: 161.

Vítima de uma incompreensão do público, o filme foi defendido pela crítica portuguesa, e, depois, mais uma vez unanimemente, recebeu os elogios internacionais (mais uma vez em Paris, na sala programada por Paulo Branco). O peculiar cinema de Reis e Cordeiro, elevado ao seu esplendor em *Trás-os-Montes*, teve impacto decisivo em vários realizadores das novas gerações, mesmo que os seus filmes sejam aparentemente distantes de Reis e Cordeiro. Como nota José Matos-Cruz (in FERREIRA, 2007: 157), grande estudioso do cinema português, “[António Reis] teve uma influência extensa, peculiar, estranha, caprichosa sobre os seus alunos, enquanto professor da Escola de Cinema”.

Sem dúvida que ambos os filmes e os realizadores são essenciais para a nova geração, sobretudo devido à aceitação internacional que legitima perante as instâncias políticas a continuação de uma política de autores. Para além disso, estes filmes continuam, ainda que com características muito próprias, uma via que podemos designar de experimental, já que derivam de uma consciência pessoal de cada realizador, que investe num objecto único pelas formas narrativas e estéticas que adopta (o cruzamento entre o místico e o documental em Reis e Cordeiro; ou o “teatro filmado” de Oliveira).

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, está, deste modo, consagrado o lugar do cinema de autor no sistema público de subsídios. Além disso, a normalização democrática começa a sentir-se, o que estimulará o crescimento económico (apesar de haver ainda algumas dificuldades entre 1983 e 1985). Contudo, o momento decisivo desta normalização democrática acontece em 1985 quando Mário Soares assina, no Mosteiro dos Jerónimos, o acordo de adesão à CEE (Comunidade Económica Europeia, mais tarde União Europeia). A consolidação económica e democrática torna-se irreversível.

Do mesmo modo, o IPC (Instituto Português de Cinema) também atinge a normalização: é possível, então, ter planos anuais constantes de apoio a filmes de longa-metragem (entre 1983 – 1990). Começa a nascer, aí, o *boom* de filmes portugueses que terá como corolário a possibilidade dos realizadores do Cinema Novo voltarem a filmar e uma nova geração aparecer.

Como consequência desta estabilidade ou complementar a ela, o cinema português viveu uma euforia em dois campos:

4. Para uma versão mais completa dos festivais ver BÉNARD DA COSTA, 1991: 166.

o público e os festivais. Por um lado, assistiu-se, na primeira metade dos anos 1980 a um crescimento de espectadores a ver cinema português, que culminou com o recorde de bilheteira (e assim se manteria pelo menos durante uma década) de *O lugar do morto* (António-Pedro Vasconcelos, 1984); por outro lado foi um momento único de consagração internacional, desde o já mencionado sucesso da dupla *Amor de perdição* e *Trás-os-Montes* (ainda no final da década de 1970), passando pelos filmes de João César Monteiro, João Mário Grilo, João Botelho, entre outros.⁴

Para além desta consagração de público e crítica foi decisivo para o crescimento do cinema português o surgimento de Paulo Branco como produtor. Como já vimos, ele foi um dos impulsionadores da exibição do cinema português em Paris, onde programava o *Action République*. No início dos anos 1980, Paulo Branco regressa a Portugal e funda, com António-Pedro Vasconcelos a V.O. Filmes, uma produtora que fez nascer muitos dos filmes dessa década. Por um lado, Paulo Branco permitiu a realização da primeira obra a vários realizadores (como João Botelho, João Mário Grilo e João Canijo) e, por outro, construiu a carreira sólida (com a produção quase regular de um filme por ano) a Manoel de Oliveira. Produziu também a obra de João César Monteiro, que terá o seu máximo fulgor nos anos 1990. É mesmo possível estabelecer um paralelo, na figura de produtor que catapulta uma geração, entre Paulo Branco e António da Cunha Telles, entre os anos 1980/90 e os anos 1960.

Os anos 1980 foram, assim, com estas características técnicas e políticas, os anos da consolidação do que *à posteriori* se identificou como a “Escola Portuguesa” (BÉNARD DA COSTA, 1991: 164). Esta Escola, como vimos, ancora-se no cinema de autor onde cada filme de cada realizador vive pela sua própria originalidade. É, por isso, decisivo recuperar quais as principais características – temáticas, estéticas e de produção – que contribuem, por um lado, para a originalidade de cada realizador e, por outro, para a unidade entre eles, de forma a criar um imaginário comum.

Por um lado, nas condições de produção, os filmes portugueses têm uma forte carga “artesanal”. Isto é, devido às crescentes inflações nos custos (sobretudo nos anos 1980), as equipas continuam a ser

pequenas. A linha entre o profissional e o amador é, durante estes anos, ainda ténue. Ficará na memória colectiva a fragilidade da captação do som, que provoca uma ausência de clareza nos diálogos e, por consequência, um sussurro das palavras.

A nível temático, estes filmes são caracterizados por Jorge Silva Melo (*in* BÉNARD DA COSTA, 1991: 169) como “retratos de ausência”. Essa expressão deve-se sobretudo à presença constante de elipses narrativas, numa acentuada visão de um mundo claustrofóbico e enclausurado. Estes filmes, desde o Cinema Novo até aos anos 1980 (e veremos mais tarde, também nos anos 1990), são filmes sobre um país triste, com uma abertura ainda débil. As cenas são lentas, a fotografia é realista e predomina, muitas vezes, o silêncio. Formalmente, opta-se por uma fixidez da imagem, a ausência de utilização de profundidade de campo e uma aposta essencial numa escala dos corpos insólita. Os lugares escolhidos são lugares obsessivos onde sempre se retorna.

Os anos 1980 são, assim, anos de consolidação da “Escola Portuguesa”: os cineastas do Cinema Novo renovam a aposta na sua linguagem singular e a nova geração segue atentamente pelas vias dos seus mestres. Bénard da Costa (1991: 169) resume-o exemplarmente: “[Em todos estes filmes há] a crença total (...) 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 globalizante”. É, pois, deste modo, que “nos anos 80, até ao nível da cinematografia mundial, [o cinema português] foi um fenómeno demasiado único para que não ressaltasse a sua singularidade” (BÉNARD DA COSTA, 1991: 169).

Face a estas características bem definidas e a uma aceitação plena no contexto internacional, chegados aos anos 1990, o cinema português prosseguirá ainda caminhos percorridos desde o Cinema Novo.

Em termos políticos, estes são tempos de uma integração plena na União Europeia. Também por isso, o dinheiro dos fundos europeus continua a chegar e a apoiar Portugal como um dos parceiros menos desenvolvidos. A par desse dinheiro europeu começa a instalar-se uma consciência ocidental de protagonismo da cultura. Quando o PS (Partido Socialista) chega ao poder em 1995, depois de 10 anos de cavaquismo,⁵ Portugal cria, pela primeira vez, um Ministério da Cultura. Essa criação torna-se importante no

5. Cavaco Silva e o PSD (Partido Social Democrata) lideraram Portugal durante 10 anos, 8 dos quais com maioria absoluta.

6. O ICAM é um novo nome sucedâneo do IPACA, que, por sua vez, surgiu no lugar do IPC.

7. *A comédia de Deus* (João César Monteiro, 1995) e *As bodas de Deus* (João César Monteiro, 1999).

8. Para uma lista completa ver <http://imdb.com/name/nmo210701/awards>.

sentido de dotar os agentes culturais com uma voz interveniente na governação. E é desse modo que o ICAM⁶ (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia) cria planos diversos de apoio ao cinema, alargando o leque de subsídios a longas-metragens (criando, por exemplo, apoios a Primeiras Obras), e generalizando os apoios específicos a curtas-metragens.

Em 1989, estreia *Recordações da casa amarela* (João César Monteiro, 1989), o filme que catapulta o talento internacional de João César Monteiro. O filme vence o Leão de Prata no Festival de Veneza e o realizador é elevado a cineasta de culto nos circuitos internacionais. Os seus filmes seguintes, especialmente aqueles que completam a trilogia de João de Deus,⁷ criaram uma verdadeira aura artística. Para além disso, Manoel de Oliveira prossegue a sua carreira fulgurante – de que se destacam *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) e *Vale Abraão* (Manoel de Oliveira, 1993) –, com um filme produzido por ano desde 1990. Filmes sempre presentes nos Festivais de Cannes ou Veneza.⁸ Deste modo, dois decanos do cinema português prosseguem as suas carreiras de sucesso com filmes decisivos para a consolidação da Escola Portuguesa. Também outros realizadores prosseguirão as suas filmografias, como alguns nomes do Cinema Novo (Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa), ou nomes que surgiram nos anos 1980 (como João Botelho ou João Mário Grilo).

Mas o extraordinário fôlego que trazem os anos 1990 está numa nova explosão de filmes e novos realizadores, figuras que são decisivas para a renovação da Escola Portuguesa. Ainda no final da década de 1980, estreiam-se na realização Pedro Costa e João Canijo, respectivamente com *O sangue* (Pedro Costa, 1989) e *Três menos eu* (João Canijo, 1988); enquanto que, no início da década, estreia-se Teresa Villaverde, com *A idade maior* (Teresa Villaverde, 1991). E todos estes filmes passarão a constar, também, dos grandes festivais europeus. À volta destes nomes mais consensuais, surgirão ainda outros, com carreiras mais fragmentárias, de que se podem destacar: Joaquim Sapinho, Manuela Viegas, Joaquim Leitão, Solveig Nordlund ou Leonel Vieira, entre outros. Paulo Branco continua a ser o produtor de muitos destes realizadores (incluindo Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa, João Canijo e Teresa Villaverde),

mostrando como a sua perseverança é importantíssima para permitir um contínuo no cinema português.

A profusão de nomes na década de 1990 mostra, desde logo, uma profunda diversidade de olhares, característica essencial, desde sempre, da Escola Portuguesa. Contudo, as grandes linhas mestras da Escola continuarão a ser válidas, ainda que com diversas *nuances*. A grande e mais radical diferença está numa procura renovada dos protagonistas destas histórias: “Alguns dos filmes portugueses mais interessantes dos anos 1990 escolheram personagens de crianças ou adolescentes para seus protagonistas” (FERREIRA, 2007: 223). Essa escolha é tanto mais interessante quanto todos estes filmes pretendem questionar a identidade portuguesa, no contexto novo e desafiante da Europa unida e com um fundo histórico de Império. É, por isso, que nos anos 1990 há uma alteração no modo como as histórias se apresentam: ainda que nos anos 1980 o cinema português olhe Portugal com um certo desencanto e, sobretudo, passividade, o cinema dos anos 1990 vai mais longe já que, com uma situação financeiramente confortável, os filmes voltam a olhar, agora para uma geração mais jovem, com renovados sentimentos críticos e de desilusão em relação ao futuro. Como afirma a cineasta Teresa Villaverde: “[Estes filmes] têm muito a ver com uma geração sem perspectivas, com um mundo confuso, cheio de incertezas e com jovens que não sabem o que devem fazer para serem felizes” (VILLAVERDE in ALMEIDA, 1994: [s/p]).

Com a predominância de protagonistas tão jovens, os filmes da nova geração da década de 1990 são, sobretudo, filmes que questionam a autoridade, porque põem em causa o núcleo familiar. Na verdade, estes filmes caracterizam-se por famílias disfuncionais, com conflitos internos graves. Torna-se notório, nesse sentido, a generalização de um sentimento de orfandade (muitos dos jovens não tem um rosto reconhecível como família). É também com esse sentimento que a geração de 1990 olha para uma nova vaga de personagens: os luso-africanos que, apesar de uma integração política pacífica, sofrem de um crescente grau de afastamento social e económico.

É nesse caminho que surgem duas geografias essenciais: uma Lisboa gigante que esmaga as personagens (sobretudo em Teresa Villaverde e Pedro Costa), e um interior esquecido, que

se torna uma marca de um Portugal profundo (bem visível nos filmes de João Canijo ou João Mário Grilo).

Com uma crescente importância durante a década de 1990, retoma-se uma diluição da ficção, patente em filmes importantes do cinema português, como os citados *Acto da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) ou *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977), onde a ficção e o documentário coexistem na criação de algo novo. Para esta diluição concorre a significativa ajuda da introdução do digital – de que é caso paradigmático a obra de Pedro Costa.

Pedro Costa: Continuidade e Rupturas

Pedro Costa (n. Lisboa, 1959) abandonou uma licenciatura em História para ingressar na Escola Superior de Cinema. Em 1987, já realizara a premiada curta-metragem *Cartas a Júlia*. Em 1989, como afirmado anteriormente, estreia-se na realização de longas-metragens com *O sangue*, presente no Festival de Veneza. Com uma fotografia a preto e branco, de rico chiaroscuro, e uma composição de imagem fortíssima, em *O sangue*, apesar de objecto singular na obra do realizador, já é patente a relação particular que Pedro Costa vai estabelecer ao longo de toda a sua obra com os seus actores (profissionais e/ou não-profissionais), através do seu posicionamento e integração no enquadramento, em combinação com uma sensibilidade física. Também já são visíveis a precisão do corte e a elipse (declaradas influências de Bresson, mas também caminho percorrido pela Escola Portuguesa), que o próprio cineasta explica: “A história está no plano. E depois de um plano está outro plano, e o que se passa entre esses dois planos é que é importante. É aí que tudo se joga (...)” (COSTA in MOUTINHO, 2005: 28). Em *O sangue* também já está latente um sentimento de orfandade, os laços familiares são ténues e difíceis, mas a narrativa é menos o objectivo de Costa, o seu enfoque está na sensibilidade emocional expressa não só pelos actores como pelos espaços que habitam – que na progressão da sua carreira se vão tornar cada vez mais ‘naturais’ até ao ponto de uma abstracção quase total do quotidiano real.

“Fotografado a preto-e-branco, [*O sangue*] apresenta, pelo menos em estado embrionário, as principais características de um mundo peculiar: um extremo cuidado com a geometria da imagem, tanto em grande plano como em plano geral, onde

a profundidade de campo não procura nenhum tipo de ilusão (excepto a óptica, naturalmente) mas, ao invés, se preocupa em não criar sentidos extra-imagem; é uma imagem reflectida em si mesma, na qual o jogo no seio da infinita paleta cromática do preto-e-branco está longe de algum tipo de propósito transcendente. Em *O sangue* a escuridão está literal e metaforicamente ajustada à ambiência (termo que prefiro, neste caso, a ‘atmosfera’) de uma história que, como sempre em Costa, não tem verdadeiramente grande importância no filme” (MOUTINHO, 2005: 26 – 27).

Em *Casa de lava* (Pedro Costa, 1994), segunda longa-metragem de Pedro Costa, em muitos aspectos um filme de charneira no seu percurso enquanto realizador, entre os quais se conta ser neste que pela primeira vez apresenta comunidades migrantes, tema que vai percorrer três das suas quatro longas-metragens seguintes, vão acentuar-se uma segurança do ritmo de montagem e a elipse. Este é o filme em que Costa começa a recorrer a actores não-profissionais, para além dos profissionais. É ainda o filme em que Costa inicia a sua reflexão da questão nacional através do confronto com as comunidades migrantes cabo-verdianas que se estabelecem em Portugal através do percurso de Mariana, uma enfermeira portuguesa, que acompanha um trabalhador cabo-verdiano em estado de coma ao seu país. Aí encontra uma paisagem árida e vulcânica, habitada por um povo que se balança entre a atracção e a repulsa por um Portugal (do passado colonial) para onde migra ou onde tem familiares.

Deste modo, mantém-se uma unidade temática com a Escola Portuguesa que coloca em jogo esta questão do país, sendo muito importante frisar a dimensão da invenção formal que se lhe associa (desde o cinema novo). Vários realizadores constituem-se também como ‘grupo’ pois nos seus filmes identifica-se a partilha de certos dados formais – como a importância do material literário ou a teatralidade como instrumento antinaturalista (casos de Manoel de Oliveira, João Botelho, José Álvaro Morais, Alberto Seixas Santos, João César Monteiro). Por um lado, Costa insere-se nesta unidade temática – “We make films as members of society, although there are many people who make films, or see films today, and who think that we live on Mars, or the planet in *Terminator*, or wherever, but no, we live in a society, Japanese, Portuguese, English (...). Upon what, finally, is this society based? What happens in this society,

ours?” (COSTA, 2007: 12) – por outro, é aqui que Pedro Costa inicia uma linha de ruptura, ao estabelecer como foco do seu questionamento particular o posicionamento de comunidades externas que se tornam internas.

Em *Ossos* (Pedro Costa, 1997) deixamos a Cabo Verde encontrada em *Casa de lava* para encontrar no degradado Bairro das Fontainhas, em Lisboa, aqueles que efectivamente percorreram as redes de migração entre os dois países. Costa procura nos seus actores não-profissionais a capacidade de exprimir as frágeis relações emocionais quando a vida de um casal de jovens, seus amigos e familiares, é transtornada pelo nascimento de uma criança. Em *Ossos*, Costa aperfeiçoa o seu apurado sentido de mínima exposição para máxima ênfase: “sometimes in the cinema, it’s just as important not to see, to hide, as it is to show. The cinema is perhaps more a question of concentrating our gaze, our vision of things. (...) cinema could show things that everybody knows, that everybody wants to recognize, and at the same time, not show certain things which are very violent, which must be hidden. (...) what is not in *Ossos* are, among many other things, drugs. There’s another absence in the film, and that’s you, (...) that is to say, [at the end] there’s a girl who closes a door and who looks at you, and the door is closed on you. That means that you can’t enter this film. (...) Or, in another way, it’s better that you don’t enter this film, into this world” (COSTA, 2007: 1 – 4). Costa cria, assim, uma expressão única de espaço cinematográfico, em que as Fontainhas parecem engolir-se a si próprias, em que cada sequência tem quase invariavelmente a duração de um plano, e em que esse plano ganha domínio sobre o anterior pela condensação da emoção na composição da imagem, no posicionamento particular dos actores, na sugestão das sombras.

Ainda com linha narrativa pré-definida, em *Ossos* Costa concentra-se, cada vez mais, na presença dos actores não-profissionais em cujas vidas se encontra a verdade da sua representação: “the boy is really poor, the housekeeper, she’s a housekeeper, the neighbourhood, it’s a real neighbourhood. We’re not in a studio, but even if there’s a desire to be something of a documentary, it’s nevertheless fiction that carries, that saves the film” (COSTA, 2007: 5). A tensão claramente presente entre ficção e documentário é outro dos caminhos que Costa

vai explorar, até porque segundo o seu olhar “(...) the primary function of cinema is to make us feel that something isn't right. There is no difference between documentary and fiction here. (...) Somebody took a machine in order to reflect, to think and to question” (COSTA, 2007: 3).

De facto, os filmes de Pedro Costa perseguem, em continuidade com vários exemplos de filmes essenciais da Escola Portuguesa – como *Acto da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *Os mutantes* (Teresa Villaverde, 1998), *Ganhar a vida* (João Canijo, 2001), para citar exemplos tão dispersos no tempo e na proveniência – uma hibridez, onde ficção e documentário se entrecruzam para criar algo de novo, algo que suplanta um género definido. Pedro Costa por ele próprio: “Never in my life have I thought: am I making a documentary? Am I making a fiction, and what are the ways to make one or another? They don't exist. We film life (...)” (COSTA, 2005: 135).

Assim, depois de terminada a rodagem de *Ossos*, Pedro Costa foi desafiado por Vanda Duarte, uma das atrizes amadoras das Fontaínhas, a fazer um filme em que estes actores não-profissionais passassem a ser eles próprios e, ao aceitar o desafio, o realizador começava *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000): “Costa começou a apanhar um autocarro para o Bairro das Fontaínhas (...), dia após dia, com uma pequena câmara digital dentro do saco. A experiência durou mais de dois anos” (FERREIRA, 2000: s/p).

No longo processo de trabalho com que desenvolve *No Quarto da Vanda* Pedro Costa vai encontrar também uma filiação com o cinema português, que em outros momentos pode hesitar em nomear face às evidentes influências de Bresson, Ozu, Tourneur. “A partir do momento em que vi *Trás-os-Montes* foi finalmente a oportunidade de começar a ter um passado no cinema português (...), fez (...) com que, ao começar a pensar num filme, seja sempre a pensar a partir de alguém, real, um rosto, uma maneira de andar, um sítio, mais do que uma história” (COSTA in MOUTINHO, 2005: 29).

Compreensivelmente, como o nota Lemièrre (2006: 738), a unidade da Escola Portuguesa também é construída na apropriação (mais ou menos colectiva e mais ou menos contraditória) por

um certo número de cineastas, de meios determinados que lhes permitam reduzir as dificuldades de produção e os obstáculos à criação ou aumentar o controlo sobre a fonte de financiamento. António Reis e Margarida Cordeiro são exemplo paradigmático nas suas produções de *Trás-os-Montes* (1977) e *Ana* (1984), na forma como não abrem mão da necessária lentidão do seu processo criativo, para isso submetendo-se a orçamentos de produção extremamente reduzidos.

“Foram precisos seis anos a António Reis e Margarida Cordeiro para construir e conceber as imagens de *Ana*, para as realizar num filme. *Trás-os-Montes* e *Ana* são, na realidade, a obra de uma vida, na medida em que reúne, concretiza e culmina toda a experiência dessa vida, uma experiência criadora, solitária (...). numa altura em que a indústria parece optar unanimemente pelo regresso aos filmes de série, os dois mantêm, em alto grau, a exigência de uma criação artística, de uma linguagem singular (...)” (LARDEAU in VVAA, 2001: 235).

Este cinema “artesanal” vem da afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial. É artesanal não no sentido de não ser profissional, mas pelo valor dado ao tempo como bem mais precioso, mais precioso do que o dinheiro. Pedro Costa radicaliza este aspecto a partir de *No Quarto da Vanda* ao reduzir a sua equipa e material de filmagem drasticamente – filma sozinho com uma câmara digital.

A grande ruptura entre Pedro Costa e os realizadores citados é a de que Costa pode viver do cinema. Durante o largo período entre a mobilização do Cinema Novo e os anos 1990, a não profissionalização era a norma (LEMIÈRE, 2006: 738), ou seja, os realizadores portugueses encontravam noutras actividades o seu suporte económico, tais como o ensino na Escola Superior de Cinema (casos de António Reis, Paulo Rocha ou Alberto Seixas Santos), de empregos na televisão pública (casos de Fernando Lopes ou Alberto Seixas Santos) e de outros ofícios no cinema ou exteriores ao cinema (caso de Margarida Cordeiro, psiquiatra) ou viviam mesmo quase sem recursos (caso esporádico de João César Monteiro).

Esta diferença relativamente à “profissionalização” de Pedro Costa vem do tipo de financiamento disponível a partir dos anos 1990, quando a integração de Portugal na Comunidade Europeia abre o cinema português a dispositivos específicos no domínio

do cinema, quer sejam directamente da Comunidade Europeia (programa MEDIA), quer sejam do Conselho da Europa (fundo Eurimagem), quer de alguns países europeus, como a França ou a Alemanha (co-produções).

Mas o que também é muito interessante é que Costa, na sua procura de equilíbrio de poder entre quem filma e quem é filmado, na responsabilidade com que pega na câmara, estende essa “profissionalização” aos seus actores residentes das Fontainhas: “It’s like a studio system. We go to work everyday. We have our economic structure – everyone gets paid the same – and we have our stars” (COSTA in LIM, 2007: s/p). Costa enfatiza a relevância que as pessoas presentes neste processo de trabalho têm: “De qualquer forma eu nunca poderia inventar coisas tão fortes, tão belas e tão certas como as que a Vanda e os outros todos dizem neste filme. A única coisa que posso fazer é agradecer-lhes e organizar tudo para que eles surjam ainda mais fortes” (COSTA in ROBERT, 2001: 92).

Em *No quarto da Vanda*, com a câmara digital, Costa encontra também a resposta para outra das suas preocupações na relação entre quem filma e quem é filmado, uma forma não intrusiva, pesada ou predatória de trabalhar, uma posição ética. Para Costa, a tão importante intimidade com os actores pode, assim, ser cada vez mais forte: “A câmara Mini-Dv parecia-me o instrumento ideal para este filme. É verdade que é discreta e aproveitei esse facto. Não gosto de me impor nem às pessoas nem aos sítios. Receber e agradecer o que o cinema me dá sem nunca abusar... (...) No bairro eu tinha-me tornado o “homem que filma”, e isso dava-me prazer” (COSTA in ROBERT, 2001: 92).

Já *Onde jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001) é um filme sobre o casal de realizadores Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet enquanto procedem à montagem do seu filme *Sicília!* (Straub e Huillet, 2001). Perante o percurso até aqui traçado, fica óbvio que Pedro Costa não iria conduzir este trabalho pela via da entrevista acoplada a excertos do filme a ser montado pelos cineastas. Mais uma vez, Costa encerra-se num quarto, agora não é o de Vanda, mas sim uma pequena sala de montagem onde Huillet se concentra num ecrã enquanto faz correr fotogramas para a frente e para trás à procura de um ponto de corte possível. O outro duplo enquadramento é o da porta por onde entra e sai Straub enquanto discute efusivamente com a metódica companheira.

São poucos os planos que nos conduzem ao exterior deste quarto: três planos num auditório onde Straub fala a alunos do Studio National des Arts Contemporains de Fresnoy (embora estes nunca sejam visíveis), um plano no corredor adjacente e um plano que espreita outra sala de montagem onde trabalha um técnico. A dialéctica está entre a janela/ecrã da mesa de montagem e a porta da sala: “Costa faz o enquadramento, fixa, compõe o seu plano, ilumina, mas o menos possível, para não incomodar, conhece cada vez melhor a *mise-en-scène* do lugar e tenta antecipar o esquema da montagem, pensa nos diversos ângulos, não esquece os “pequenos planos”, não salta para as situações mais “picantes”, aceita perder muito para não sabotar o que filma” (LOUNAS in VVAA, 2001: 289).

Em *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006) voltamos a encontra-nos perante os residentes das Fontainhas, agora re-alojados em apartamentos sociais totalmente anti-sépticos de um branco agressivo. Ventura, um ancião cuja mulher o abandonou, vagueia entre o velho e o novo bairro. Os homens e mulheres que encontra nos quartos dos bairros são os seus filhos – todos lhe chamam “papá”. Esta genealogia abrangente entre as personagens configura-se enquanto comem, fumam, contam histórias, vivem. Mais uma vez, os planos geralmente estáticos, de longa duração, constroem-se em si mesmos como quartos (para além dos reais quartos físicos), espaços através dos quais há um tempo de leitura, onde se experiencia a colaboração.

Posto isto, ao longo da sua obra, Pedro Costa foi apurando uma característica essencial, o desencorajamento da identificação por parte do espectador. A recusa de contracampos (face ao campo apresentado), forma convencional de atrair o espectador para o espaço da personagem, é o seu sintoma mais evidente. “I believe that today, in the cinema, (...) you don’t see a film, you see yourself. (...) You don’t see anything else, you don’t see the film on the screen, you don’t see a work, you don’t see the people who make things, you see yourself, and all of Hollywood is based on this. (...) When [the spectator] begins, rarely, to see a film, it’s when the film doesn’t let him enter (...). The spectator can see a film if something on the screen resists him” (COSTA, 2007: 5).

Por último, podemos salientar que, em conformidade com a configuração da Escola Portuguesa, também o reconhecimento

do valor da obra de Pedro Costa assenta numa forte legitimação externa advinda da presença e premiação em festivais internacionais e, por consequência, certas posições no espaço de distribuição comercial de alguns países (como a França, país onde mais regularmente são distribuídos os filmes portugueses; a Itália, a Bélgica, ou o Japão). Esta legitimação externa é tanto mais necessária porque a legitimação interna da produção nacional, desenvolvida inicialmente pela mobilização dos cineastas do Cinema Novo face ao cinema ideológico do Estado Novo, se revelou sempre precária. Até porque, pelas mais diversas circunstâncias, Portugal tem como atitude cultural constante uma auto-crítica sistematicamente feroz.

Assim, desde *O sangue* que começam a afirmar-se tanto as continuidades – reflexão social/nacional, ‘orfandade’ das personagens, sobreposição de uma estrutura formal em relação à narrativa, elipses narrativas, presença da cidade esmagadora, hibridização entre ficção e documentário, legitimação externa – quanto as rupturas – integração do ponto de vista externo, utilização da câmara digital, radicalização da presença dos actores não-profissionais num processualismo colaborativo, “profissionalização” artística (não industrial ou comercial), total recusa de contra-campos – que Costa vai estabelecer com a Escola Portuguesa. Mas, para Costa, o posicionamento ético torna-se um momento fundador: “há mais a ganhar com a troca e a paciência do que com a expressão vampírica da sua própria imaginação” (LOUNAS in VVAA, 2001: 285). A primeira prioridade é fazer com que a relação de forças com o filmado seja equilibrada, é sempre necessário o acordo que o cinema estabelece com aquilo que capta. Subjacente está o interesse que Costa tem em fazer transparecer através do cinema a qualidade épica da vida quotidiana das pessoas. “Staking out a radical middle between documentary and fiction, he has invented a heroic and quite literal form of Arte Povera, a monumental cinema of humble means” (LIM, 2007: s/p).

O cinema de Pedro Costa tem, hoje, uma visibilidade internacional só comparável a Manoel de Oliveira ou João César Monteiro. Muito deste interesse tem origem na voz original do seu trabalho. Contudo, como tentámos provar, o cinema de Pedro Costa tem uma filiação profunda com a história do cinema português, seja por condições de produção, características

temática ou técnicas. Mas aquilo que é mais importante e decisivo nos seus filmes – a dimensão ética – é algo profundamente ligado à condição política do cinema português (e da sua escola). Essa condição – onde o cinema *é vida* – é essencial e transversal à história do cinema português desde o Cinema Novo.

Referências

- ALMEIDA, Pedro Dias. “O filme de uma vida fechada – entrevista com Teresa Villaverde”. In: *Revista Visão*, nov. 1994.
- ALVES COSTA, Henrique. *Breve história do cinema português: 1896 – 1962*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- BÉNARD DA COSTA, João. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1991.
- BÉNARD DA COSTA, João. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 1996.
- BÉNARD DA COSTA, João. *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português: 1962 – 1982*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.
- COSTA, Pedro. “A closed door that leaves us guessing”, In: *Rouge*, n. 10, 2007. <http://rouge.com.au/10/index.html>. Consulta em 29 de jan. de 2008.
- COSTA, Pedro. *Cinéma portugais: des films qui permette la pensée*. Lille: Cineluso, 2003.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.). *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- FERREIRA, Francisco. “Tentação de Existir. No Quarto da Vanda”. In: *Jornal Expresso*, 2000. http://www.expresso.pt/cartaz/artigos/interior.asp?edicao=1479&id_artigo=ES19217. Consulta em 14 de julho de 2001.
- GALLAGHER, Tag. “Straub Anti-Straub”. In: *Senses of Cinema*, n. 43, abril - junho de 2007. <http://www.sensesofcinema.com/contents/07/43/costa-straub-huillet.html>. Consulta em 29 de janeiro de 2008.
- HASUMI, Shigehiko. “Adventure: an essay on Pedro Costa”. In: *Rouge*, n. 10, 2007. <http://rouge.com.au/10/index.html>. Consulta em 29 de janeiro de 2008.
- LEMIÈRE, Jacques. “Um centro na margem”: o caso do cinema português. In: *Análise Social*, vol. XLI, n. 180. p. 731-736, 2006.
- LIM, Dennis. “Director’s quest for truth among the downtrodden”. In: *The New York Times*, 29 de Julho de 2007.
- MOUTINHO, Anabela. “Quando o digital liberta - Pedro Costa ou o cinema português inconformado”. In: *Revista Tecnologia e Sociedade*, n. 1, Outubro de 2005.
- NEVES, Mauro. “O cinema português anterior a 1974”. In: *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, Sophia University*, n. 33. p. 169-220, 1998.
- PINA, Luís de. *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1986.

- RIBEIRO, M. Félix. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português: 1896 - 1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- ROBERT, David. "O Lugar de Pedro". In: *Digital Cinema*. Porto: Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia de Porto, 2001. (Col. Odisseia nas Imagens)
- ROCHA, Paulo. "Six questions à Paulo Rocha". In: *Semaine de cinéma portugais*. Rouen: Cineluso, 1990.
- VVAA. *Resistência*. Porto: Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia de Porto 2001.