Índice

Introdução
Nelson Araújo 11

Os primórdios do cinema (1895–1920), de Elena Cordero-Hoyo 19

Cinema e vanguardas — entre o encantamento e o desencanto, de Mirian Tavares 43

Cinema Clássico Americano, de Carlos Melo Ferreira 65

O Neorrealismo Italiano, de Carlos Melo Ferreira 87

A Nouvelle Vague — As origens da Nouvelle Vague, de José Bértolo 107

Tercer Cine ou a descolonização do cinema, de Paulo Cunha 129

Novo Cinema Alemão, de Liliana Rosa 157

O cinema nórdico, de Daniel Ribas 177

Cinema da(s) Rússia(s), de André Rui Graça 193

A renovação na Europa de Leste, de Sérgio Dias Branco 219

Cinema britânico, de Nelson Araújo 233

Itália no pós-Neorrealismo — Antonioni, Fellini, Pasolini, Rossellini, Scola e Visconti, de Anabela Dinis Branco de Oliveira 253

Ásia, um vasto histórico cinematográfico, de António Costa Valente 271

O novo cinema americano, de Ana Bela Morais e José Duarte 315

Nova Hollywood: pontos de fuga do cinema americano dos anos 60 e 70, de Luís Mendonça. 333

Os géneros na história do cinema, de Luís Nogueira 355

(R)Evoluções digitais, de José Alberto Pinheiro. 377

Cinema independente, de Liliana Rosa e Nelson Araújo 393

Percurso pelo documentário: evolução histórica em geral e os filmes portugueses dos anos 90 em particular, de Manuela Penafria 413

Tempo, corpo e experiência no audiovisual contemporâneo, de Antonio Fatorelli. 439

Os autores. 455

Introdução

Entre os dias 5 e 7 de maio de 2011 decorreu, em Faro, o I Encontro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), momento que marca o começo de uma nova fase nos Estudos Fílmicos em Portugal. A proximidade de pessoas com interesses comuns permitiu uma nova dinâmica autoral que tem vindo a requalificar o pensamento fílmico em Portugal. O entusiamo pelo cinema aglutinou pessoas com os mais diversos interesses de investigação, reforçando a amplitude e a pertinência daquela área de conhecimento. Esta nova geração tem avançado com múltiplas publicações e as mais diversas linhas de investigação, arvorando um território que, em Portugal, apresentava uma paisagem esquelética. É neste contexto de recrudescimento livresco que surge esta publicação, propondo uma aliança entre as necessidades didáticas e pedagógicas de estudantes, cinéfilos e investigadores com a oferta editorial. A não existência de um livro português que trabalhe a grandeza da arte cinematográfica num recorte cronológico maximizado entre o cinema dos pioneiros e o cinema contemporâneo vitalizou a decisão de preencher esta lacuna do mercado editorial português. O trabalho de investigação implica um investimento num determinado perímetro fílmico, o que substancializa um mapa de interesses diverso e extremamente rico na comunidade de investigadores. A equipa de trabalho desta História do Cinema deriva, precisamente, dessa múltipla irrigação no campo dos Estudos Fílmicos aqui

organizada em função dos domínios de trabalho desenvolvidos por cada um dos autores, numa articulação entre o todo e o particular que avaliza competência científica desta geração AIM.

O abraço de conteúdo aqui materializado estende-se do nascimento do cinema até aos dias de hoje, o que, desde logo, desloca o seu campo de ação para um nível orgânico capaz de mapear um território fílmico e de, simultaneamente, fazer eco de outras regiões a explorar. A metodologia praticada apelou ao poder de síntese dos investigadores, num esforço de tornar acessível o conhecimento exteriorizado, mantendo a promessa de rigor e objetividade. Desta maturação, emergem aromas didáticos e pedagógicos que certificam um fluxo discursivo que pretende articular novas perspetivas, sinalizar novos filões de investigação e sistematizar protagonistas, momentos e movimentos artísticos que contribuíram para o aprofundamento e fortalecimento da linguagem cinematográfica. Neste exercício, destacam-se os episódios de rebelião que, na tensão criativa, validam o pensamento de Adorno quando afirma que «em toda a obra de arte genuína, aparece algo que não existe».[1]

Elena Cordero-Hoyo assina o texto inaugural, *Os primórdios do cinema (1895-1920)*, sinalizando o carácter «interartístico» do cinema, nas suas origens, e como os fluxos com as outras artes participam na sua fabricação. Sem anular a orbita dos já consagrados Lumière, Edison ou Méliès, sinaliza a fertilidade autoral no feminino, apontando a efemeridade do momento que, com o advento do sonoro, viria a ser um meio dominado pelos homens, e nessa transitoriedade perderia, também, a «possibilidade de ter uma linguagem puramente icónico/musical».

Mirian Tavares traça a singularidade artística das vanguardas pré-cinema sonoro, revitalizando, nesta tarefa, a importância dos manifestos do Futurismo. O rasto de encanto com um período profícuo que se constrói na liberdade experimental acaba por dar lugar ao desencanto numa etiqueta fílmica padronizada por «uma tendência realista-naturalista de cunho programático».

Carlos Melo Ferreira, na sua imersão no *Cinema Clássico Americano*, desmonta a construção da forma clássica, entrelaçando os seus inícios,

---

[1] ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2008, p. 131.

crescimento e desenvolvimento, e, nesse percurso, extrai filões fílmicos que sustentam uma «das matrizes fundamentais do cinema mundial, na medida em que o cinema americano sempre fez questão de chegar a todo o mundo».

O mesmo autor entrega-se ao Neorrealismo Italiano, assumindo aquele que era o seu habitual compromisso com o leitor: a complexidade e a amplitude a sustentar a base discursiva e a paixão pelo cinema na condução para o cume do objeto trabalhado. A organização do texto substancializa um recorte de conteúdo dividido pelas várias fases que caracterizam este movimento, desvelando os seus protagonistas e obras, encontrando em André Bazin o seu maior defensor e em Jean Renoir os seus pontos de partida e chegada na importante influência do Neorrealismo Italiano no cinema mundial contemporâneo.

José Bértolo amplifica as tradicionais leituras da *Nouvelle Vague*, objetivando as condições artísticas para o surgimento daquele movimento e dos seus protagonistas «começando com a Ocupação em 40 e terminando com os primeiros filmes realizados em 59–63». Transpirando, deste texto, a ideia de que, a montante da *Nouvelle Vague*, há uma falha investigativa que importa retificar.

Paulo Cunha vincula-se ao *Tercer Cine ou a descolonização do cinema*, desdobrando a sua abordagem pelo apelo à compreensão do contexto histórico e a exteriorização de um movimento sinalizado numa constelação de manifestos e filmes que propõem a libertação do cinema das amarras das outras duas vias cinematográficas. Este processo de descolonização é densamente mapeado, estabelecendo cumplicidades em «torno de uma ideia contra-hegemónica» entre o continente Sul-Americano e Africano, numa investigação que salta para lá do perímetro territorial tradicional quando se fala de Terceiro Cinema.

Liliana Rosa confronta o *Novo Cinema Alemão* com «as feridas do seu passado histórico», retirando dessa operação um excedente artístico que estrutura o seu texto e integrando no seu perímetro de investigação os ignorados filmes realizados por mulheres cineastas. As diferenciações poéticas desta geração são maturadas num rasgo investigativo que reforça o carácter heterógeno dos protagonistas deste movimento.

Daniel Ribas dedica-se à ingrata tarefa de, em tão pouco espaço, armazenar todo o cinema nórdico. Enfatizando as suas paredes mestras — Carl Dreyer, Ingmar Bergman e Lars von Trier —, traça um desenho do modelo nórdico de apoio estatal que se assume como semente da afirmação de um conceito de cinema nacional que, na sua complexidade, se tem desenvolvido em múltiplas direções, destacando-se, atualmente, a capacidade de penetração das séries de televisão no mercado internacional e a diversidade «de abordagens que conferem ao cinema nórdico um futuro a descobrir».

A cifra de André Rui Graça substancializa o *Cinema da(s) Rússia(s)*, num trabalho que entrelaça o folgo artístico com as liberdades de discurso, assinalando uma narrativa histórica sinuosa em que o fílmico é marcado pelo não-fílmico, numa cinematografia que deixa uma semente de afirmação na história do cinema mundial: «Desde a teoria da montagem das atrações de Eisenstein à narrativa cuidada de Zvyagintsev, passando pelos traços autorais inimitáveis de Tarkovsky, as transgressões de Parajanov e pelas comédias dos ilustres desconhecidos Ryazanov e Gaidai.»

A renovação do cinema na Europa de Leste é sistematizada por Sérgio Dias Branco, numa organização textual que explora «as diferentes realidades artísticas, sociais e políticas de cada país do bloco socialista», mais concretamente: *A Escola Polaca*, *A Nova Vaga Checa*, *A Escola de Budapeste* e *A Vaga Negra Jugoslava*.

Nelson Araújo rastreia o *Cinema britânico*, num percurso que arranca com *A Escola Documentarista Britânica*, movimento que reclama da realidade social da Grã-Bretanha o seu carácter de verdade. Após a Segunda Grande Guerra, o cinema deste território consegue bater-se de igual para igual com Hollywood, sublinhando *O Empreendedorismo de Alexander Korda e John Arthur Rank*. A adesão às Novas Vagas cinematográficas é também aqui trabalhada tendo em conta a sua especificidade — o *Free Cinema* e a *New Wave*. *Os Fluxos com os EUA* são explorados para traçar um deficitário corpo identitário na cinematografia britânica e, neste exercício, para sinalizar realizadores que, deslocando-se do modelo hegemónico de Hollywood, contribuem para a construção de um território cinematográfico singular.

Anabela Dinis Branco de Oliveira trabalha o cinema de *Itália no Pós--Neorrealismo — Antonioni, Fellini, Pasolini, Rossellini, Scola e Visconti*, em que a partir de um *corpus* fílmico, previamente definido, daqueles realizadores investiga conceitos operativos tão ricos e diversos como: *Fragmentação, Subversão, Transgressão*; *Rostos e Olhares Estruturantes*; *Contemporaneidade Histórica: Resistência e Sátira*; *Arte Omnipresente*.

António Costa Valente topografa um desmedido território de estudo fílmico — *Ásia, um vasto histórico cinematográfico* —, começando por recortar e justificar a sua Ásia de trabalho assumindo o seu olhar Ocidental numa postura metodológica que absorve histórias nacionais e o brilho de obras e realizadores distinguidos nos Oscares e no Festival de Cannes. Num texto de grande fôlego, Costa Valente define quatro grandes eixos de gravidade — *A Escola Japonesa*; *O Cinema da China*; *O Cinema da Coreia* e *O Cinema da Índia* — numa elaboração teórica que particulariza o rasgo artístico e identifica tensões coletivas.

A resposta à hegemonia de Hollywood, no seu próprio território, é diagnosticada por Ana Bela Morais e José Duarte, numa administração teórica que constitui *O novo cinema americano* como «um momento transformador na forma de fazer cinema nos Estados Unidos da América» e uma fase subversiva que aglutina diferentes abordagens alinhadas com as Novas Vagas cinematográficas e que darão origem a um conceito, posteriormente, bastante profícuo — Cinema Independente —, que terá, nesta publicação, um espaço próprio de objetivação.

Luís Mendonça desdobra a passagem de *O novo cinema americano* para *A Nova Hollywood: pontos de fuga do cinema americano dos anos 60 e 70*, num exercício que sinaliza continuidades e retrocessos, num processo artístico que, quando estabilizado, se vai traduzir numa reformulação do modelo clássico feito de convenções e desvios discretos em que a «Nova Hollywood vinha testemunhar a perda da inocência de Hollywood, que deixava de nos vender mentiras sob a forma de sonhos para passar a vender verdades sob a forma de pesadelos». Investindo em fórmulas espetaculares, o cinema de Hollywood constrói novos e excitantes mundos em filmes com estreias mundiais «oferecendo entretenimento ligeiro, "para toda a família"».

A dinâmica de *Os géneros na história do cinema* é o objeto de estudo de Luís Nogueira, que, desde logo, sublinha a dificuldade de parametrizar os géneros cinematográficos. Sinalizando a idade adulta do género no período clássico, define um vasto recorte cronológico que se estende até ao *blockbuster* contemporâneo. A tendência evolutiva dos géneros desloca o seu trabalho para a focalização nas suas fases ascendentes e descendestes, numa abordagem que explora «entre outros aspectos, a definição, a génese, a dinâmica, a canonicidade ou os limites dos géneros no cinema».

José Alberto Pinheiro examina o rasto das *(R)Evoluções digitais* sinalizando as suas origens nos pioneiros e na libertação do imaginário que a arte cinematográfica permite. Sublimando momentos de rutura como a CGI (*Computer-Generated Imagery*), o vídeo digital ou as plataformas de *streaming*, o autor sustenta que o digital promete «colocar nas mãos de novos cineastas meios que não só reduziram dramaticamente os custos associados à produção, libertando-os de uma ditadura silenciosa, como expandiram as possibilidades de representar o imaginável».

Liliana Rosa e Nelson Araújo articulam o texto sobre *Cinema independente*, extraindo riqueza artística do «cinema que contraria o paradigma dominante e que se posiciona fora da órbita de Hollywood» e sinalizando uma luta global pela afirmação da diversidade cultural do mundo.

Manuela Penafria faz um *Percurso pelo documentário: evolução histórica em geral e os filmes portugueses dos anos 90 em particular*. Parte da hipótese de que os filmes pioneiros *Nanook, o Esquimó / Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, e *O Homem da Câmara de Filmar / Chelovek s kino-apparatom* (1929), de Dziga Vertov, construíram as bases do documentário, na medida que a dialética fílmica deste género estabelece diálogo, de uma forma ou de outra, com aqueles dois filmes iniciáticos. Nesta florescência cinematográfica, submete o texto à clarificação da atitude documental não se esquivando à «eterna dicotomia» documentário/ficção, num texto que encontra no documentário português um aliado de peso.

Por último, Antonio Fatorelli, com o horizonte das mutações imagéticas contemporâneas, convoca Henry Bergson e Gilles Deleuze para um posto de ataque ao *Tempo, corpo e experiência no audiovisual contemporâneo*,

num embate teórico que interroga a imagem analógica imputando-lhe uma lógica ótica e encontrando na imagem digital uma significação paradoxal. Na emergência das formas híbridas contemporâneas, Fatorelli considera, contudo, não terem provocado «uma mudança de paradigma ou uma revolução nos regimes estéticos».

Nelson Araújo