

Atas do II Encontro Anual da AIM

**Editores:
Tiago Baptista e Adriana Martins**

AIM
ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Ficha técnica

Título: *Atas do II Encontro Anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2013

Capa: www.blocod.pt

Paginação: Daniel Ribas

ISBN: 978-989-98215-0-7

www.aim.org.pt

ÍNDICE

Introdução

Tiago Baptista e Adriana Martins

Intermedialidade

Tulsa: no outro lado do rio da “Middle America”. Representação da juventude americana em

Rumble Fish de Coppola e Tulsa de Larry Clark

Ana Barroso 10

Imagem. Corpo. Tecnologia. Um novo sujeito pós-humano?

Patrícia Silveirinha Castello Branco 27

Metanarrativa cinematográfica: a ficcionalização como discurso autoral

Fátima Chinita 40

Sobreposição espacial interativa de narrativas multi-lineares

Rui Avelans Coelho 55

El cómic llevado a la pantalla: el ejemplo de *Dylan Doq* de Tiziano Sclavi

Piera De Gironimo 66

Los vídeo-paisajes de Nancy Holt y Robert Smithson

Iván García Ambruñeiras 79

Adaptação ou narração transmediática? A propagação de histórias num labirinto conceptual

Marta Noronha e Sousa 88

Teorias do Cinema

Encenações e jogos de cena: formas de dissolução do personagem e outras formas de encenação no cinema contemporâneo

Marcela Amaral 100

O “como” e o “quê” da escrita fílmica

Rita Benis 117

A demora: imagens no lugar do fazedor

Sofia Lopes Borges 127

“Estejamos atentos!”: Notas sobre o cinematógrafo como reflexões espirituais

Sérgio Dias Branco 135

O Cinemascope e o efeito travelogue no cinema de Hollywood das décadas de 1950 e 1960

Jorge Carrega 142

Avaliação e interpretação na crítica de cinema

Tito Cardoso e Cunha 152

Montagem, linguagem e cinema espacial

Fernando Gerheim 160

| | |
|---|-----|
| A quebra dos clichês: a operação estético-política no neo-realismo italiano | |
| <i>Rodrigo Guéron</i> | 172 |
| Baudelaire e as metavisões do cinema moderno | |
| <i>Luís Mendonça</i> | 187 |
| Territorialização/desterritorialização: movimentos cinematográficos? | |
| <i>Carlos Natálio</i> | 199 |
| O espetador: da plateia a sujeito da obra de arte | |
| <i>Maria Fátima Nunes</i> | 212 |
| Perceção e estética na teoria do cinema de Hugo Münsterberg e de Rudolf Arnheim | |
| <i>Teresa Pedro</i> | 226 |
| | |
| Cinema Internacional | |
| Quem tem medo de uma boa história? <i>Mistérios de Lisboa</i> ou a narrativa como mistério | |
| <i>Maria do Rosário Lupi Bello</i> | 243 |
| Peões: ações e memórias. (Análise do filme de Eduardo Coutinho.) | |
| <i>Bruno Vilas Boas Bispo</i> | 255 |
| Questões a Jia Zhang-ke | |
| <i>Carlos Melo Ferreira</i> | 267 |
| A família em película. A transformação do tempo livre em Itália nos anos cinquenta do século | |
| XX através das fontes audiovisuais | |
| <i>Elisabetta Girotto</i> | 279 |
| Stillness, fashion and the myth of modernity in films by Manoel de Oliveira | |
| <i>Hajnal Király</i> | 297 |
| Terra Vermelha: sob os olhares das teorias da comunicação | |
| <i>L. E. Azevedo Luíndia</i> | 309 |
| Talking to God, under Terrence Malick's <i>Tree of Life</i> | |
| <i>João de Mancelos</i> | 320 |
| Aspectos performáticos no ator de cinema brasileiro | |
| <i>Guiomar Ramos</i> | 329 |
| | |
| Cinema Português | |
| Os tabus do cinema português | |
| <i>Leonor Areal</i> | 340 |
| A construção do inquietante, em <i>Jaime</i>, (1974), de António Reis | |
| <i>Ilda Teresa Castro</i> | 353 |
| Que farei com este cinema? Da promoção do povo à captação de audiências | |
| <i>José Filipe Costa</i> | 362 |
| Notas preliminares sobre uma ideia de comunidade no cinema de Pedro Costa | |
| <i>Daniel Ribeiro Duarte</i> | 373 |

| | |
|--|-----|
| O mundo ao avesso de João César Monteiro: a imagem eidética do sagrado pervertido | |
| <i>Francesco Giarrusso</i> | 387 |
| A moral como economia de trocas: as mulheres e a autoridade | |
| <i>Catarina Maia</i> | 398 |
| A incorporação segundo João Canijo: uma aproximação fenomenológica | |
| <i>José Manuel Martins</i> | 410 |
| O erotismo e a câmara de filmar na trilogia de João César Monteiro | |
| <i>Liliana Navarra</i> | 423 |
| A violência ritual em <i>O Crime da Aldeia Velha</i>. O poder e a repressão representados no texto de Bernardo Santareno e no filme de Manuel Guimarães | |
| <i>Jorge Palinhos</i> | 437 |
| Problemáticas do cinema português: os documentários dos realizadores de ficção | |
| <i>Manuela Penafria</i> | 450 |
| Aparelho Voador a Baixa Altitude, ou uma das raras incursões do cinema português pela ficção científica | |
| <i>Ana Catarina Pereira</i> | 464 |
| “Nós não precisamos de ajuda”: materialidade e ética em <i>O Sangue</i>, de Pedro Costa | |
| <i>Sofia Sampaio</i> | 474 |
| Cunha Telles Redux | |
| <i>Luís Urbano</i> | 487 |
| | |
| Cinema, Música e Som | |
| Filme do <i>Desassossego</i>, ou o cinema como palco de uma ópera de fragmentos literários pessoais | |
| <i>André Rui Graça</i> | 501 |
| A realidade como cinema. O som no documentário antropológico | |
| <i>Carlos MF Rodrigues</i> | 510 |
| “Uma secreta correspondência das artes”: a música em <i>Pousada das Chaças</i> e <i>A Ilha dos Amores</i>, de Paulo Rocha | |
| <i>Pedro Boléo Rodrigues</i> | 521 |
| “Que a música não seja apenas um acidente”: alguns apontamentos sobre a relação de Fernando Lopes-Graça com o cinema | |
| <i>Manuel Deniz Silva</i> | 534 |
| | |
| O Cinema Português e Seus Modos de Produção | |
| A produção fílmica do Centro Português de Cinema | |
| <i>Mônica da Silva Pereira</i> | 548 |
| Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção | |
| <i>Paulo Cunha</i> | 557 |

| | |
|--|-----|
| <u>A década cinematográfica de 1970 em Portugal</u> | |
| <i>Jorge Luiz Cruz</i> | 566 |
| <u>Continuidades e discontinuidades da maneira de produzir cinema em Portugal</u> | |
| <i>Leandro Mendonça</i> | 574 |
| | |
| <u>Totalitarismos e Democracia</u> | |
| <u>10 Junho: Inauguração do Estádio Nacional. O culto da pátria e a glorificação do regime no Olympia português</u> | |
| <i>Sérgio Bordalo e Sá</i> | 583 |
| <u>Reflexões sobre a censura ao amor e à violência nos primeiros anos do governo de Marcello Caetano</u> | |
| <i>Ana Bela Morais</i> | 594 |
| <u>Como desenhar um círculo (im)perfeito?</u> | |
| <i>Helena Sofia Miranda Brandão</i> | 605 |
| | |
| <u>Literacia Filmica</u> | |
| <u>Jornal Cinematográfico Nacional: da recuperação dos materiais ao repensar de um género</u> | |
| <i>Filipa C. Martins</i> | 615 |
| <u>Psicogeografias de Hong Kong: <i>In the Mood for Love</i></u> | |
| <i>Bruno Mendes da Silva</i> | 625 |
| <u>Literacia del cine y la literatura en el <i>Nazarín</i> de Buñuel (1958) y Galdós (1895)</u> | |
| <i>Olivia Novoa Fernández</i> | 634 |
| <u>Construção de recursos didáticos para a opção artística de cinema no 3º ciclo do ensino básico</u> | |
| <i>Pedro José Félix Baptista Neves</i> | 649 |
| | |
| <u>Mesa-redonda: “Direitos de Autor e Direitos Conexos e suas implicações científicas e pedagógicas na utilização da imagem em movimento”</u> | 664 |

CUNHA TELLES REDUX

Luis Urbano¹

Resumo: Este texto propõe-se analisar a obra de António da Cunha Telles, particularmente no que se refere ao seu papel como um dos fundamentais realizadores do *novo cinema português*. Mais conhecido pelo seu papel como produtor de quase todos os filmes que interessam naquele período particular da cinematografia portuguesa, Cunha Telles assumiu igualmente a realização de dois filmes essenciais: *O Cerco*, em 1970 e, quatro anos mais tarde, *Meus Amigos*. Para além de um retrato da sociedade urbana no período que antecedeu a Revolução de 1974, em que se percebe nos personagens o desencanto sentido no Portugal de então, os dois filmes analisados são também um registo de uma Lisboa em final de ciclo. N' *O Cerco*, os espaços filmados são diversificados, alternando entre interiores habitacionais e de escritório (o mundo da publicidade é, tal como em *Perdido Por Cem*, sintomaticamente representado) e os espaços urbanos de Lisboa, que conjugados com a música de António Victorino d'Almeida e a candura de Maria Cabral (caso singular de cumplicidade com a câmara no cinema português) deixam uma memória da cidade, perdurável por longo tempo. Em *Meus Amigos*, o espaço arquitectónico desempenha um papel central na narrativa, já que quase todas as filmagens são feitas em interiores de apartamentos, dando um retrato dos espaços vividos por uma burguesia culta, muito politizada e em clara perda de identidade, acentuando a claustrofobia em que se encontrava o país.

Palavras-chave: cidade, Cinema Novo, ditadura, Portugal

Email: luis.urbano@arq.up.pt

Oriundo da Madeira, António da Cunha Telles (Imagem 1) iniciou os estudos superiores ao ingressar no curso de Medicina em Lisboa, que abandona para estudar cinema entre 1960 e 1961 em Paris, na Sorbonne e no IDHEC², como bolsheiro do estado português. Na capital francesa frequentou intensamente a Cinemateca e conheceu Paulo Rocha, de quem viria, dois anos mais tarde, a produzir *Os Verdes Anos*. Regressado a Portugal em 1961, procura arranjar trabalho como assistente de realização mas é recusado sistematicamente pelas figuras ligadas ao meio cinematográfico, tal como aconteceu com quase todos os que estudaram fora. Quando se diz que o *novo cinema* recusou o cinema anterior é preciso acrescentar que também o cinema estabelecido recusou o *novo cinema*. E foi essa recusa que juntou um conjunto de pessoas que queriam fazer cinema a todo o custo, convencidas que os seus filmes alterariam o viver

¹ Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

² Institut des hautes études cinématographiques.

do país. Não conseguindo trabalho, Cunha Telles funda e dirige o I Curso do Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, a primeira experiência pedagógica de cinema com caráter técnico em Portugal e que formou toda uma geração que vai mais tarde trabalhar nos filmes do *novo cinema*. Fernando Matos Silva, Elso Roque ou Acácio de Almeida são alguns nomes que iniciaram a sua carreira nesse curso. Se é certo afirmar que não havia uma indústria por detrás do *novo cinema*, como aconteceu noutras *novas vagas*, existia, no entanto, um background técnico, em parte graças à intervenção de Cunha Telles.

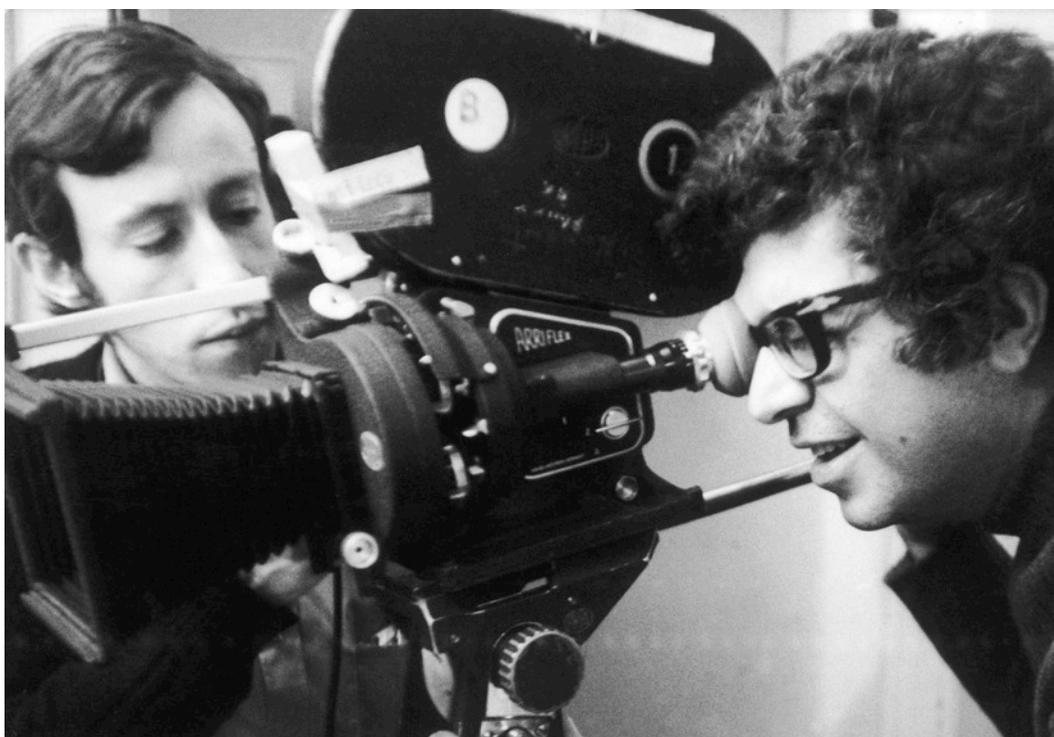


Imagem 1: António da Cunha Telles nas filmagens de *O Cerco*, 1969.
© Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

A atividade mais conhecida de António da Cunha Telles é a de produtor, fundador e proprietário das Produções Cunha Telles, responsável por quase todos os filmes importantes deste período, produzindo em cinco anos treze longas metragens³. Mas Cunha Telles refere sempre que essa atividade foi de

³ *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha (1963), *Les vacances portugaises*, de Pierre Kast (1963, co-produção), *Le pas de trois*, de A. Dornet (1964), *Le triangle circulaire*, de Pierre Kast (1964, co-produção), *Belarmino*, de Fernando Lopes (1964), *La peau douce*, de François Truffaut (1964, co-produção), *O Crime da Aldeia Velha*, de Manuel Guimarães (1964), *As Ilhas Encantadas*, de Carlos Vilardebó (1965), *Catembe*, de Faria de Almeida (1965), *O Trigo e o Joio*, de Manuel

algum modo apenas circunstancial, já que se viu sempre como realizador. A ideia em torno das Produções Cunha Telles era que os diferentes realizadores fossem rodando os papéis, ora realizando, ora produzindo. Aliás, antes de produzir *Os Verdes Anos*, unanimemente considerado o filme que inicia o movimento do *novo cinema*, Cunha Telles estava a escrever um argumento com Paulo Rocha, estando previsto que assumiria o papel de realizador. O curso da história foi alterado porque, entretanto, Rocha conseguiu obter algum dinheiro de família, assumindo Cunha Telles o papel de produtor.

O que é facto é que a importância da figura de Cunha Telles tem sido relegada apenas para um papel de produtor quando o seu desempenho foi mais importante do que o que a elite ligada ao *novo cinema* quis fazer crer. Cunha Telles não era um produtor qualquer, tinha, como foi atrás referido, formação como realizador, não se limitando a gerir o orçamento dos filmes. Nas suas próprias palavras: “Produzir foi sempre para mim realizar ao segundo grau, isto é, participar ativamente no levantamento de um filme,” (Telles 1969, 52) ou ainda, “liguei-me sempre aos diversos filmes que eram produzidos, ia à sala de montagem, acompanhava de perto a rodagem dessas películas. (...) O que me movia como produtor não era o sucesso comercial, o êxito, o dinheiro que esses filmes me pudessem dar” (Telles 1971). E não só os filmes que produziu não lhe deram lucro, como o levaram à falência.

Mas alguma da animosidade existente em relação à figura de Cunha Telles pode ser justificada pelo facto de, numa tentativa de diversificar a sua ação como produtor, e pelo facto de querer que, naturalmente, fosse uma atividade lucrativa, embarcou nalguns projetos que foram mal vistos pelos seus *compangons de route*, como é o caso do filme de Carlos Villardebó com Amália Rodrigues, *As Ilhas Encantadas* (1964), que o afunda financeiramente, ou a coprodução de *La Peau Douce* (1964), filme ao tempo desprezado pelos cineastas portugueses, que tinham escolhido claramente o lado *godardiano* da *nouvelle vague*. Mas foi o filme *Sete Balas para Selma* (1967), de António de Macedo, uma comédia policial com ambições comerciais, que o fez perder a

Guimarães (1965), *Domingo à Tarde*, de António de Macedo (1966), *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha (1966), *7 Balas para Selma*, de António de Macedo (1967).

credibilidade que tinha junto dos cineastas do *novo cinema*, que o acusaram de trair todos os esforços para construir um novo caminho para o cinema em Portugal. Os atritos são perceptíveis nestas palavras do próprio Cunha Telles a propósito da estreia da sua primeira longa-metragem *O Cerco*, em 1969, já depois da dissolução da sua companhia de produção: “Nunca ninguém me deu uma definição do que seja *novo cinema*. Se *novo cinema* é um conjunto, um movimento que integra pessoas que fazem um cinema de expressão pessoal, eu acho que *O Cerco* é *novo cinema*; se o *novo cinema* é um grupo, se é uma oportunidade, se é, de qualquer maneira, uma sociedade fechada que através dessa etiqueta defende um certo número de interesses, eu prefiro que *O Cerco* não seja *novo cinema*.” (idem) Quando questionado sobre as relações difíceis com os cineastas que produziu, Cunha Telles responde: “As pessoas precisam da sua independência para provarem a si mesmas a insuficiência das suas qualidades. É humano, não quero mal a ninguém, embora haja ainda hoje [1969] gente a fazer com atraso a sua crise de revolta contra mim. Amanhã seremos todos amigos, tenho a certeza, nada nos divide, temos todos um grande respeito pelo cinema” (Telles 1969, 52).



Imagem 2: Maria Cabral e Miguel Franco em *O Cerco*, 1969.
© Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Quando finalmente decide passar para trás da câmara como realizador, a desconfiança dos realizadores do *novo cinema* é generalizada, sendo até alvo de alguma troça, como se pode perceber pelos comentários escritos por Vasco Pulido Valente, autor de alguns dos diálogos de *O Cerco* e à altura das filmagens casado com Maria Cabral, a atriz principal do filme: “Era em 1967 e o Vává⁴ era contra. O Cunha Telles-produtor estava nas últimas e tinha-se-lhe metido na cabeça realizar um filme. No Vává contavam-se bocadinhos do guião com a gargalhada geral, previam-se desgraças, dizia-se com ar sério que o homem ia dar cabo do *novo cinema* até ali tão bem servido” (Valente 1998). As entrevistas de Maria Cabral no seguimento do êxito do filme são igualmente desconcertantes: “A sobrevivência de Cunha Telles não exige as mesmas coisas que a minha. Eu prefiro as camas, o Cunha Telles prefere os bancos” (Cabral 1969, 15). E quando lhe perguntam o que pensa de Cunha Telles como realizador, Maria Cabral responde que “é raro pensar no Cunha Telles” (ibidem).

Mas o tempo diluiu os desentendimentos. Trinta anos depois, Paulo Rocha escreve que “Cunha Telles foi um produtor perfeito, o melhor que terá havido em Portugal. Criou uma equipa profissional a partir de um grupo de amadores, descobriu a Isabel Ruth e o Carlos Paredes, arriscou o dinheiro da sua herança. Era infatigável, divertido, tinha grandes ambições artísticas e um espantoso sentido prático” (Paulo Rocha *apud* Valente 1998). O próprio Cunha Telles condescende: “O que eu quero sublinhar, e isso ainda hoje me parece muito bonito, é a nossa crença no que os filmes diziam, na força que eles podiam ter” (Telles 1985, 53).

Mas debrucemo-nos, um pouco mais detalhadamente, sobre o seu primeiro filme como realizador. “Tinha vivido dez anos em Lisboa, com grandes altos, grandes baixos, nas piores circunstâncias, com confrontos graves um pouco com toda a gente, obrigado por motivos diferentes a frequentar os mais diversos meios de Lisboa, com conhecimento intrínseco da nossa pequena sociedade. *O Cerco*, nessa medida, é um filme tocando e versando meios que

⁴ Café-restaurant no rés-do-chão dos edifícios no cruzamento da Av. dos EUA e Av. de Roma em Lisboa, desenhados por Filipe Figueiredo e José Segurado em 1955, onde morava Paulo Rocha e onde foram filmadas grande parte das sequências de *Os Verdes Anos*.

conheci diretamente. Nenhuma daquelas figuras me é alheia. Sobretudo o ambiente, o décor, tem muito a ver com ambientes e personagens que eu conheci efetivamente” (Telles 1971). *O Cerco* é, portanto, o cerco do próprio Cunha Telles, cercado financeiramente (só tinha três contos quando o filme começou), cercado pelas acusações dos amigos, mas, também, o cerco de uma Lisboa que não lhe foi inteiramente amigável. É um filme de um homem só, que já tinha arriscado tudo, que já não tinha nada a perder e que ao contrário do que todos estavam à espera, ou até desejavam, se revelou um enorme sucesso, dentro e fora de portas.

Em Portugal, o rosto fotogénico de Maria Cabral fez capa de todos os semanários e o filme esgotou todas as sessões durante três meses. Em França, teve honras de capa no *Le Monde* e foi escolhido para o festival de Cannes, ainda para mais na semana da crítica, que, como refere Cunha Telles, “era o mais snob que se podia ser no cinema europeu”. E aí foi visto por Henri Langlois, o influente diretor da Cinemateca Francesa, que escolhe o filme para integrar uma retrospectiva das obras mais importantes da história do cinema no MoMA de Nova Iorque. Como é habitual, a crítica portuguesa não acompanhou o eufórico acolhimento da crítica estrangeira e do público, mas reconheceu “nesta crónica sincera de enredos lisboetas um tom onde sobrava sinceridade, que compensava as “maladresses”, a construção datada, os actores de vez em quando iguais ao velho cinema, e outras fraquezas menores” (Vasconcelos 1977).

Caso único no cinema português, *O Cerco* é um filme que capta o ar do tempo, é um retrato da sociedade urbana no final dos anos sessenta, que procura representar o que as pessoas sentiam, o que as pessoas viviam, a mudança que se começava a perceber, uma certa frustração mas também a esperança de renovação dos anos iniciais do marcelismo. “O sucesso comercial de *O Cerco* advém do facto de ele ser um filme intrinsecamente português. As pessoas vão vê-lo porque fala de assuntos que lhes dizem respeito e sentem-se refletir” (Telles 1971).



Imagem 3: António da Cunha Telles e Maria Cabral nas filmagens de *O Cerco*, 1969.
© Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Facto também inédito em Portugal, o filme foi pago através daquilo a que hoje se chama *product placement*, havendo no filme várias cenas que servem exclusivamente como publicidade a diversas marcas. “Fazer um filme contra a publicidade à custa da publicidade foi uma coisa que me divertiu imenso. Não se procura mistificar ninguém, passa-se uma fita de publicidade no interior do filme, mostrando que é uma fita de publicidade, com todos os artifícios que ela encerra” (ibidem). O mundo da publicidade revelava as novas profissões surgidas com o *boom* desenvolvimentista dos anos finais do regime, quando a sociedade portuguesa se modernizou a uma velocidade que a ditadura não consegue acompanhar. Nos anos sessenta, a publicidade era também símbolo de

sucesso e criatividade⁵ mas, no filme, há uma difícil relação com o dinheiro, explorando esquemas de sobrevivência, às vezes à beira da ilegalidade, que caracterizava socialmente uma franja da população urbana, até então inédita no cinema português. “Cunha Telles revela-nos um aspecto praticamente desconhecido na vida de uma grande cidade cosmopolita como Lisboa. Quando termina o reinado de Salazar e quando se percebem as primeiras fendas numa estrutura social completamente minada, [o filme é uma] caricatura às nossas sociedades de consumo ocidentais” (Marcorelles 1972).

Mas a publicidade era também prática cinematográfica e meio de sustento de quase todos os realizadores do *novo cinema*, cujas longas-metragens, salvo honrosas exceções, não tinham qualquer sucesso comercial. Precisamente por fazerem parte desse mundo da publicidade, de onde recolhiam o ganha-pão para sustentar as suas vidas e famílias, mas com que também financiavam os filmes de fundo para os quais não recebiam subsídios estatais, os realizadores retrataram-no com conhecimento de causa, como no caso de *Perdido Por Cem*, de António Pedro Vasconcelos, mas também de *O Recado*, de Fonseca e Costa ou *O Mal Amado*, de Fernando Matos Silva.

O Cerco é, igualmente, um exemplo paradigmático da liberdade dada pelos novos meios técnicos, a que se junta a falta de recursos⁶, mas, ao mesmo tempo, uma imensa vontade de fazer de forma diferente, e que acaba por resultar numa ruptura com o cinema que se fazia no passado, com uma nova estética, ao tempo do filme já consolidada. *O Cerco* é marcado pela “ausência de pedantismo e de pose, a recusa do truque artístico para assombrar o salão, por um lado. E, por outro, por um genuíno interesse, um certo sentimento da matéria filmada (gente e cenários) e também por um autêntico poder de comunicação” (Valente 1998). O modelo narrativo contraria a economia da narrativa clássica, demorando-se em cenas mortas só pelo prazer de observarmos Maria Cabral, a atriz revelada pelo filme; escolhe os cenários reais das ruas e cidade de Lisboa, uma das marcas irrecusáveis da *nouvelle vague*

⁵ Veja-se o exemplo de séries contemporâneas como *Mad Men* onde se percebe o fenómeno e a importância que a publicidade alcançou numa sociedade de consumo acentuado.

⁶ A película de *O Cerco* eram restos que tinham sobrado de *Mudar de Vida*, filme realizado por Paulo Rocha e produzido por Cunha Telles.

francesa, preservando assim um certo sabor a documentário, que era também uma tendência nos anos sessenta. Cunha Telles utilizou técnicas de cinema direto, como os planos sequência ou a câmara ao ombro, estabelecendo, como referiu Leonor Areal (2011, 410), uma espécie de olhar triplo: por um lado, e pela constante proximidade física da câmara com a protagonista, vemos o mundo através dela; por outro, assumimos o papel de quem a vê e de quem a deseja voyeuristicamente; e finalmente vemos como ela se vê a si própria, nos constantes planos em que se olha ao espelho. E, hoje, tem-se alguma dificuldade em perceber como o filme, apesar de alguns cortes, passou nas malhas apertadas da censura, com algumas cenas de inusitada violência sexual ou outras de um inédito erotismo, invulgarmente longas e certamente ousadas na época (é a primeira vez que se mostram seios femininos no cinema português), o que, de algum modo, ajuda a explicar o sucesso que o filme teve.

“*O Cerco* é antes de mais um corpo. Depois uma paisagem. O corpo é o de Maria Cabral, a paisagem é Lisboa. Num caso como noutro Cunha Telles apostou na diferença e na espontaneidade. Maria Cabral foi um caso único no cinema português com uma face de luminosa fotogenia” (Ferreira s.d.). Há quase um obsessão por esse rosto, “de tal modo que o realizador, através da câmara, quase aparece como um outro personagem, também ele apaixonado. (...) Esse corpo inscreve-se na paisagem de Lisboa,” (ibidem) que apesar de menos carregada negativamente como nos filme de Rocha ou Lopes, não deixa de ir “minando, como uma entidade viva, as aspirações de Marta, colocando-a à mercê dos outros” (ibidem). E ao contrário de *Os Verdes Anos* ou *Belarmino*, há n’*O Cerco* uma variação do estatuto de classe, agora claramente retratando uma burguesia de evidentes vivências urbanas.

O Cerco, apesar de ter sido um considerável sucesso comercial, não gerou receitas suficientes para garantir os meios do filme seguinte de Cunha Telles. Enquanto aguardava por melhores dias, Cunha Telles embarca naquela que será a sua menos conhecida atividade, a de distribuidor, ao fundar a Animatógrafo, companhia que teve um forte impacto na cultura portuguesa ao trazer ao público cinematografias até então de acesso muito restrito, como por

exemplo obras de Eisenstein, Bertolucci, Jean Vigo, Chabrol, Renoir ou Bresson.



Imagem 4: Lia Gama em *Meus Amigos*, 1974.
© Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

O segundo filme de Cunha Telles como realizador, *Meus Amigos* (1974), é feito com fundos da Fundação Calouste Gulbenkian, através do Centro Português de Cinema, uma cooperativa de realizadores de que Cunha Telles foi crítico e a que apenas adere para poder continuar a realizar. O filme conta a história de alguns amigos que participaram na primeira revolta de estudantes em 1962 e que se reencontram passados dez anos para fazer um balanço. Eduardo, que se tinha casado com um excelente partido, separa-se da mulher para reencontrar a sua liberdade e prosseguir a sua ação ordenada no sistema. José Manuel abandonou os estudos, tendo emigrado como tantos outros e descobre que trabalhar no interior do sistema é, afinal, prolongar a sua sobrevivência e, portanto, prefere manter-se à margem, vivendo de expedientes, de ofertas de amigos, de desenhos para os turistas, de traduções. As mulheres falam abertamente da sua vida sexual, da perda da virgindade e

dos seus parceiros, num reflexo da mudança de mentalidades que contribuiu para tornar possível, ou até inevitável, a revolução.

Cunha Telles não pretendia seguir a evolução profissional de cada um dos personagens, mas antes verificar que as ilusões de 62 tinham já desaparecido. O filme mostra essencialmente como a falta de liberdade e a opressão eram invasivas na vida pessoal dos protagonistas. E a própria arquitetura representada no filme é disso exemplo. Os atores movem-se quase sempre em casas isoladas por paredes ou por janelas sempre fechadas. À falta de liberdade generalizada na sociedade, corresponde uma falta de liberdade espacial, como se tivessem assumido a sua condição de presidiários, numa espécie de versão cinematográfica da prisão domiciliária.

Meus Amigos pretendia ser uma crónica das vidas lisboetas, da rotina palavrosa dos vencidos da bica, da ressaca de 62. É um filme longo, por vezes penoso, com quase três horas de duração, com uma grande austeridade nos enquadramentos fixos e com planos tão demorados que se aproximam da provocação, o oposto, como vimos, de *O Cerco*, em que a câmara se movia constantemente. Há quase um apagamento do papel do realizador, como se apenas tivesse decidido colocar a câmara e deixar a vida seguir, e nesse sentido é-lhe tão alheio como a qualquer um dos espectadores. Como escreveu Eduardo Prado Coelho, é um filme “que se deixa morrer aos poucos, que prepara fria e deliberadamente o seu suicídio coletivo. E há nessa morte em silêncio a angústia em nós de nada sabermos explicar o que se passa, de tudo ficar cada vez mais do lado de lá, intransitivo e enclausurado, terrivelmente só. Nenhuma crítica o pode aceitar, claro; mas qualquer pessoa o pode entender” (Coelho 1974). Trata-se evidentemente do beco sem saída em que se encontrava Portugal e nesse sentido é um retrato do fim da esperança que ainda se sentia em *O Cerco*. Alguns anos mais tarde, Prado Coelho volta a refletir sobre *Meus Amigos*, sem dúvida, um dos casos mais interessantes e menos valorizados do moderno cinema português, “resistindo muito mais ao correr dos anos do que obras aparentemente mais conseguidas da mesma época. (...) No filme assistimos, por um lado, ao discurso a fazer-se e não à reprodução de um discurso feito. (...) Por outro, o próprio filme intervém na teia de relações entre

os atores, e é isso que irrompe na memorável cena final em que Catarina grita para José Manuel ‘Isto ainda é o filme?’, como se a tensão que o filme produz rebentasse na própria realidade” (Coelho 1983, 52). Se quisesse encontrar um filme que caracterizasse aquilo que pode ser interpretado como uma ruptura silenciosa⁷, *Meus Amigos* seria talvez o escolhido, precisamente por essa tensão latente que se sente crescer, quase insuportável mas contida, e pela forma como através de uma linguagem radical, mas que pela sua sofisticação passou pelas malhas incultas da censura, anuncia ou antecipa um modo de vida e um tempo já diferentes.

Este dois filmes de Cunha Telles marcaram igualmente um regresso à cidade, quase sempre Lisboa, temporariamente abandonada pela incursão dos realizadores do *novo cinema* no mundo rural, como aconteceu com *Acto da Primavera*, *Mudar de Vida*, *Abelha na Chuva*, *Pedro Só* ou *A Promessa*. Para além de um retrato da sociedade urbana no período que antecedeu a Revolução de 1974, em que se percebe nos personagens o desencanto sentido em Portugal, os dois filmes são também um registo dos espaços de uma Lisboa em final de ciclo. Em *O Cerco*, os espaços filmados são diversificados, alternando entre interiores habitacionais e de escritório e os lugares públicos de Lisboa, que, conjugados com a música de António Victorino d'Almeida e a candura de Maria Cabral, deixam uma memória da cidade perdurável por longo tempo.

Em *Meus Amigos*, a cidade apenas se presente através do modo de vida dos personagens e por sabermos que aqueles espaços interiores apenas existem em ambiente urbano. É o espaço arquitectónico que desempenha um papel central na narrativa, já que quase todas as filmagens são feitas em interiores de apartamentos, dando um retrato dos espaços utilizados por uma burguesia culta, muito politizada e em clara perda de identidade, acentuando a claustrofobia em que se encontrava Portugal.

Mas este regresso à cidade confirma uma visão algo desencantada da vida e do país, amena n’*O Cerco* mas absolutamente definitiva em *Meus Amigos*. Neste filmes, como em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, Lisboa é quase sempre hostil, como se não houvesse alternativa à forma de representação da capital

⁷ www.rupturasilenciosa.com

nesses anos de ditadura e repressão. Com a exceção de *Belarmino*, em que apesar da hostilidade da cidade, o boxeur retratado por Fernando Lopes se mexe como num ringue, esquivando-se aos sucessivos golpes da vida, a cidade no *novo cinema* é quase sempre centrífuga, afastando os personagens para fora dela, muitas vezes em direção à periferia. Isso é evidente no que acontece aos personagens de *Os Verdes Anos* ou *Perdido Por Cem*, e, n' *O Cerco*, Maria Cabral acaba o filme à deriva num cacilheiro, com Lisboa em fundo, como se já não houvesse lugar para ela na cidade.

BIBLIOGRAFIA

- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um País Imaginado*, vol. I, *Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Cabral, Maria. 1969. “Entrevista a Maria Cabral.” *Celulóide* 143, novembro: 15.
- Coelho, Eduardo Prado. 1974. “Sobre Os Meus Amigos.” *Cinéfilo* 25: 16
- Coelho, Eduardo Prado. 1983. *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Ferreira, Manuel Cintra. s.d. “O Cerco/1970.” *Folhas da Cinemateca*, Pasta 60, 189-90.
- Telles, António da Cunha. 1969. “20 perguntas a Cunha Telles.” *Plateia*, 23 de dezembro: 52.
- Telles, António da Cunha. 1971. “Um ‘Cerco’ para António da Cunha Telles.” *Enquadramento*, 1 de julho: 12-15.
- Telles, António da Cunha. 1985. “Primeira Fase do ‘Cinema Novo’: Entrevista com Cunha Telles.” In *Cinema Novo Português 1960-1974*, 49-57. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Valente, Vasco Pulido. 1998. “Retrato de Um Primitivo Português (Com Senhora).” In *Catálogo do 27º Festival Internacional de Cinema — Figueira da Foz*, 171-73.
- Vasconcelos, António Pedro. 1974. “E Agora António...?” *Cinéfilo* 25: 9-16.