

## **António da Cunha Telles – as produções e as ilusões dos anos 1960**

Texto de Ricardo Vieira Lisboa

*Entre ser produtor e realizador onde se sente melhor? A fazer bons filmes.<sup>1</sup>*

António da Cunha Telles



Na tarefa de encontrar a figura de um produtor de cinema em Portugal cujo trabalho revele uma ideia de conjunto entre os filmes e dentro da própria estrutura de produção, os nomes possíveis dificilmente passarão das duas dezenas. Alguns nomes da proto-indústria do cinema mudo poderão ser considerados, um ou outro nome associado às ditas ‘comédias à portuguesa’ também poderiam ser tidos em conta, salvo o nome de António Cunha Telles, que só volta a surgir uma figura com essa desenvoltura na produção nacional como Paulo Branco, quase duas décadas depois.

Como explica Fernando Lopes a certo momento no documentário *Novo Cinema – Cinema Novo*<sup>2</sup> “O movimento inicial tinha a vantagem de ter um produtor, um único produtor, que era o António da Cunha Telles”, chegando mesmo ao ponto de acrescentar, noutra documentário *Chamo-me António da Cunha Telles*<sup>3</sup>, que “O Cinema Novo existe graças a ele [Cunha Telles]”. A isto, o produtor e realizador respondeu em entrevista ao jornal *Público*<sup>4</sup>, que “poderá ter servido de aglutinador de esforços”. Sobre esse esforço aglutinador e sobre a influência de Cunha Telles nos anos 1960 como produtor da primeira vaga do Novo Cinema Português, tentará este texto esclarecer o leitor.

---

<sup>1</sup> in “20 perguntas a António da Cunha Telles nas vésperas da estreia de *O Cerco*”.

<sup>2</sup> Excerto disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wPknYolE3vQ>.

<sup>3</sup> Excerto disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EAPhQTEuS-Q>.

<sup>4</sup> “O homem que queria ser realizador” por João Lameira, publicada no Jornal *Público* a 8 de Agosto de 2014.

Assim, analisarei o trabalho do produtor nas *Produções António da Cunha Telles*, a sua empresa de produção entre 1962 e 1968, período em que produz 17 filmes, tanto de curta-metragem como de longa-metragem, tanto de documentários, como de ficções, produções nacionais, co-produções francesas. Falarei também da produção da CineNovo, que origina o primeiro “filme de fundo” de Cunha Telles em que este é realizador – *O Cerco*. Dessa análise tentarei desvelar (se for o caso de existir) uma unidade estética ou, de forma mais lata, uma intenção comum e um trabalho feito em continuidade; talvez um mesmo olhar sobre os filmes, e como eles são feitos, que se propague ao longo dos anos e dos títulos em causa.

Com esta ideia em mente começo pelas origens da produtora de Cunha Telles. Ao longo dos anos tem-se propalado a noção de que o *Cinema Novo* surge contra o velho cinema porque recusou o seguimento da sua estética, um movimento cinéfilo-revolucionário<sup>1</sup> que só poderia vingar com a recusa do passado e com a sua abolição. A realidade é um pouco avessa a essa leitura. No final dos anos 1950 e início dos 1960, numa medida destinada a renovar a classe do cinema português, o Secretariado Nacional de Informação (SNI) através do Fundo Nacional do Cinema (FNC) ofereceu bolsas a vários jovens nacionais com vista a promover o seu estudo de cinema no exterior e também atribuindo incentivos a produtores como Francisco Gomes, Manuel Queiroz e Ricardo Malheiros<sup>5</sup>. Tanto Cunha Telles como o realizador Paulo Rocha estudam (simultaneamente) em Paris - no IDHEC -, Fernando Lopes em Londres e Faria de Almeida, em ambas as capitais, como bolseiros do SNI.

Regressados a Portugal encontram um meio cinematográfico estagnado, incapaz de os absorver. Neste sentido Cunha Telles numa entrevista presente num catálogo da Cinemateca Portuguesa<sup>6</sup> resume de forma perfeita a situação, “quando se diz que o cinema novo nasce de uma recusa do cinema anterior importa acrescentar também que o cinema estabelecido nos recusou a nós”. Ou seja, no caso de Cunha Telles o jovem recém-diplomado foi pedir um estágio numa casa de produção (antes de ter passado rapidamente pela televisão<sup>7</sup>) estabelecida e viu as portas fecharem-se, “a pessoa a quem fui pedir para ser estagiário sabia perfeitamente que eu não queria fazer uma carreira de dez anos de 2.º assistente e quando tivesse 70 anos vir a fazer o meu primeiro filme de fundo” [ainda assim, alguns dos cineastas do Cinema Novo estagiam, de facto, nos filmes da anterior geração de realizadores, por exemplo, João César Monteiro é assistente de realização de Perdigão Queiroga em *O Milionário*]. Dada a situação em que o estado das coisas não lhe permite fazer aquilo que o apaixonava, Cunha Telles “chegou a Lisboa e começou logo, cheio de ilusões e utopias – o que é muito bonito e ainda bem -, a querer fazer cinema” como explica António de Macedo no citado documentário *Novo Cinema – Cinema Novo*.

Abre a própria produtora, as *Produções António da Cunha Telles*, e começa, juntamente com o amigo de escola Paulo Rocha, a preparar a sua estreia na realização de filmes de longa-metragem – um filme a rodar na ilha da Madeira de onde Telles é originário – e escrito por Rocha. No entanto surgem dois factores que irão alterar o seu foco na realização e transferi-lo (não definitivamente, mas de forma marcante) para o papel de produtor: (1) Clara D’Ovar traz a rodagem de *Les Vacances Portugaises* de Pierre Kast a Lisboa e convida Cunha Telles a ser o

---

<sup>5</sup> “O Cinema da Não-Ilusão”, de João Mário Grilo, p. 18.

<sup>6</sup> *Cinema Novo Português 1960 - 1974* Edição Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1985.

<sup>7</sup> Entrevista a António Cunha Telles, por Raquel Rato, disponível em: [https://youtu.be/YzUfnW2E\\_8Q](https://youtu.be/YzUfnW2E_8Q)

director de produção, mas que acaba por se tornar numa efectiva co-produção<sup>8</sup>, (2) Paulo Rocha consegue algum dinheiro de família para a produção de um argumento seu, a base do que viria a ser *Os Verdes Anos*.

Estes dois factores justificam a afirmação de Cunha Telles no catálogo que a Cinemateca Portuguesa dedicou ao produtor<sup>9</sup> em que diz “fui produtor por acidente”. O que irei mostrar é que apesar desta acidentalidade de *metiér* a tarefa de produção de Cunha Telles demonstra uma invulgar consciência da situação decadente da produção cinematográfica portuguesa – a televisão ganhava cada vez mais importância para as intenções de propaganda do *Estado Novo* passando o cinema para segundo plano – e de como conseguir a sua renovação.

A estratégia para alcançar esse fim parece ter sido uma que se suportou em seis pilares fundamentais que trabalharam num esforço concertado para essa renovação:

(1) a constituição do Curso de Cinema Experimental no Estúdio Universitário da Mocidade Portuguesa (CCEEUMP) – é lá que realiza o seu primeiro filme de curta-metragem, *Os Transportes* – encontrando aí uma série de nomes que virão a ser fundamentais no cinema português dos anos vindouros, em particular em várias das produções Cunha Telles, Elso Roque, Alfredo Tropa, Teresa Olga e Matos Silva são alguns desses nomes<sup>10</sup>;

(2) a relação com Clara D’Ovar e a JAD Films que originou várias co-produções filmadas inteiramente em Portugal (de Pierre Kast o referido *Les Vacances Portugaises* e *Le Grain de Sable* e de Alain Bornet *Le pas de trois*), ou apenas parcialmente (*La Peau douce* de François Truffaut);

(3) a questão da recusa mútua da nova e da antiga geração originou, do lado de Cunha Telles, equipas de rodagem quase totalmente estreantes e por isso sem qualquer experiência na área e, por esse mesmo motivo, sem os “maus hábitos” do cinema instalado;

(4) a necessidade e a insistência de manter uma produção de cinema que empregasse profissionais fixos e que estivesse a laborar em modo industrial e rotativo<sup>11</sup> juntamente com o lema da não sistematização, cada filme é um filme e necessita de equipas, tempos de rodagem e condições diferentes<sup>ii</sup>;

(5) a convicção e a confiança de Cunha Telles na noção de autor, na política dos autores e na ideia de um produtor como uma figura artisticamente activa<sup>12</sup>;

---

<sup>8</sup> “Pois, produtor executivo, enfim produção executiva... fui co-produtor, mas quem pagou foi a Clara D’Ovar” in *António da Cunha Telles – continuar a viver* Edição Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2014.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> Em particular estes quatro nomes participaram simultaneamente em *Mudar de Vida* de Paulo Rocha.

<sup>11</sup> “Acho preferível, como tentámos fazer nos anos 60, conceber uma produção mais generosa, com o máximo de filmes possível, e com uma rotatividade cada vez mais rápida que permita às pessoas aperfeiçoar-se de filme para filme, sem que se crie um sistema de excessiva pressão. É deste modo que aparecerão, com mais facilidade, filmes ímpares”. Em *Cinema Novo Português 1960 – 1974*.

<sup>12</sup> “Havia um trabalho de relação entre a produção e a realização que ajudou a valorizar alguns desses filmes. E essa é a função do produtor. Não apenas administrar os dinheiros e criar uma estrutura, mas é também intervir do ponto de vista da concepção artística – cinematográfica -, pôr o realizador em contacto com profissionais de qualidade que pode resolver da melhor maneira os problemas postos pela concepção do autor do filme”. No catálogo da Cinemateca Portuguesa *Cinema Novo Português*

(6) a forma como as *Produções António da Cunha Telles* se pautaram quase sempre por aquilo que resumida e eufemisticamente se pode chamar “austeridade de processo”. Sobre alguns destes pontos permito-me distender-me um pouco mais.

O caso de Clara D’Ovar e das co-produções (2) é particularmente curioso por ser, como a produção de Cunha Telles, profundamente acidental (e também incidental). Através dela, Telles chega a Kast e ao dinheiro da família americana Rockefeller e, portanto, consegue co-produzir três filmes empregando vários dos seus contratados e garantindo assim a sua actividade regular. Aliado a isso capta também, para uma produção sua, *O Crime da Aldeia Velha* de Manuel de Guimarães<sup>13</sup>, o investimento da investidora<sup>iii</sup>. O problema prende-se, no entanto, na fraca qualidade de algumas destas produções e na sua ínfima visibilidade, como explica Telles “Ela produzia vários filmes de seguida, e caiu num grande erro: produziu e financiou. O problema dela é que se meteu mesmo a produzir, pagava completamente os filmes, e como os pagava completamente não tinha parceiros interessados em fazê-los circular. Não é que os filmes estivessem destinados a ter grande sucesso, mas...”<sup>14</sup>.

Ainda assim, estas co-produções permitiram (pelo menos em teoria) um conjunto de fundamentais injeções que auxiliaram o desenvolvimento do ainda emergente *Cinema Novo*: primeiro, a formação prática de uma série de jovens estudantes portugueses pelo contacto directo com técnicos estrangeiros de afirmada importância e competência<sup>iv</sup>, segundo, foram uma fonte de receitas para as Produções Cunha Telles (e que terão indirectamente financiado as produções próprias<sup>v</sup>) e, também, uma forma de garantir o emprego contínuo desses mesmos técnicos. Promoveram igualmente a imagem do país já que na maioria destes títulos a presença de Portugal tinha quase sempre uma componente turística<sup>15</sup> funcionando como semente daquilo que seria a “avalanche” de produções executivas dos anos 80 (das quais Cunha Telles é um dos principais propulsores). E, por fim, ajudaram no reconhecimento do Novo Cinema Português através do contacto com figuras de monta da crítica internacional<sup>16</sup> e garantiram contactos que facilitariam a penetração e circulação do cinema nacional em mercados estrangeiros<sup>17</sup>.

---

1960 – 1974. O caso paradigmático desta “intervenção artística” por parte do produtor é o caso da inclusão de Carlos Paredes na banda sonora de *Os Verdes Anos*, “eu tive uma carga de trabalhos, levei imenso tempo a convencê-lo a ouvir o Paredes, e depois, ele acabou por ficar muito entusiasmado”. Mas também foi ele quem apresentou ao realizador “A Isabel Ruth, o Rui Gomes... e quem montou o filme foi a minha mulher, da altura, a Margareta [Mangs]”.

<sup>13</sup> “E eu é que meti a Clara D’Ovar em *O Crime da Aldeia Velha*”. Da mesma entrevista presente no catálogo da Cinemateca Portuguesa *António da Cunha Telles – continuar a viver*.

<sup>14</sup> *Idem*

<sup>15</sup> Em *La Peau douce* ouve-se, a certa altura, “vê-se que estamos num país acolhedor”.

<sup>16</sup> Pierre Kast foi o primeiro a escrever na *Cahiers du Cinéma* (n.º 153 em Março de 1964) sobre o *Cinema Novo* numa famosa carta, *Lettre de Lisbonne*, onde se pode ler “nasceu a *nouvelle vague* portuguesa” e também, sobre Telles, “A posição do jovem produtor está consolidada. Ele tem a intenção e os meios para continuar, a intenção de resistir à tentação de importar e implementar superproduções à maneira americana, mesmo sabendo que, a longo prazo, perecerá”. Não podia estar mais certo.

<sup>17</sup> O caso de *O Cerco*, o primeiro dos filmes do *Cinema Novo* a estrear em França (filme já posterior à falência e encerramento das *Produções António da Cunha Telles*), dá-se em grande parte devido à boa estrela de Telles com Loius Marcorelles, crítico do *Le Monde*, que é responsável em parte pela entrada do filme na Semana da Crítica em Cannes e pelo sucesso do filme (também em Portugal).

Sobre o ponto (3) convém tornar claro que na rodagem de *Os Verdes Anos*, com excepção do director de fotografia, Luc Mirot – que teve que trazer a própria câmara para que o filme se fizesse com “condições técnicas razoáveis” como confessa o próprio Rocha<sup>18</sup>, todas as pessoas da equipa tinham menos de 30 anos, do realizador ao produtor, passando por todos os técnicos. Como diz Jorge Leitão Ramos<sup>19</sup> “quando o António da Cunha Telles começou a fazer filmes não fazia a mínima ideia de como se fazia uma montagem financeira de um filme, hoje faz, e foi por isso que fez filmes tão bonitos”. A frescura, a verdura, a ingenuidade de alguns filmes (a autorização para errar como gosta de afirmar) só pôde acontecer porque se tratava de uma produção estreante.

Em relação à referida “austeridade do processo” (6) há que ter em consideração alguns aspectos. O primeiro dos quais passa pelo reduzido custo de produção na época, qualquer que ele fosse. Custo esse que só com o início da subsidiação do cinema em Portugal, pelo Centro Português de Cinema (CPC) através Fundação Gulbenkian, e com o aumento das chamadas produções executivas elevou o custo de trabalho dos técnicos do cinema português. A juntar a este factor, as Produções António da Cunha Telles eram austeras por o dinheiro que as financiava ser sobejamente pouco, ao ponto de Elso Roque contar que Cunha Telles não permitiu re-filmar a cena do choque automóvel de *Os Verdes Anos* ou a história que Acácio de Almeida conta sobre a rodagem de *O Cerco* onde o carro da produção era também o carro do personagem de Maria Cabral onde só cabiam “a câmara e três pinças”<sup>20</sup>, câmara essa cujo obturador estava partido e impossibilitava o director de fotografia, Acácio de Almeida (este filme com todas as dificuldades técnicas veio a ganhar o prémio de melhor fotografia)<sup>21</sup> de ver correctamente o que filmava. Por fim, a austeridade estava também associada a uma grande falta de meios técnicos. Além da necessidade de usar a câmara de Luc Mirot, Cunha Telles queixa-se, a propósito da rodagem de *Les Vacances Portugaises*, numa entrevista<sup>22</sup>, que “acontece que neste instante ainda me debato com um problema... terrível problema. Não temos material de filmagens. O *charriot* teve de ser alugado em França e transportado de avião.”. Se toda esta austeridade pode ser encarada como um benefício (já que obrigava os filmes à sua essência não lhes permitindo “devaneios esteticistas”) também é verdade que impossibilitou a produção de alguns títulos mais ambiciosos – como é o caso de *A Promessa* (que António de Macedo conseguiria mais tarde filmar), por Telles não ter, na altura, possibilidade de fazer um filme a cores<sup>vi</sup>, aliás porque “a coisa mais cara era a película, [que]

---

<sup>18</sup> *Chamo-me António da Cunha Telles*.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Chamo-me António da Cunha Telles*.

<sup>21</sup> “O Cunha Telles falou-me – vamos fazer um filme? O problema é que não há dinheiro. E eu, ok! Então a equipa era eu, o electricista e mais um assistente e uma câmara. Mas a dado momento o chefe electricista foi-me roubado, porque tinha uma boa cara, e acabou para ir para actor do filme. Acabei por ficar eu e o assistente, mas este também era muitas vezes chamado fazer outras coisas. Eu sozinho, com a câmara, com a luz, e ainda para mais com uma câmara que tinha o obturador partido, com uma película velhíssima que tinha oito anos, enfim o filme foi feito com grandes contrariedades a nível técnico” – Acácio de Almeida, em “O papel dos directores de fotografia no cinema: entrevista a Acácio de Almeida e Abel Aboim”, por Raquel Rato: <https://www.palavrasemovimento.com/publicacoes>

<sup>22</sup> “Confiemos que a nova geração do cinema nacional não seja abandonada nos seis propósitos”, de J. Reis.

era paga a pronto. Comprava-se película à semana e, quando se arranjava mais dinheiro, comprava-se mais.”<sup>23</sup>.

Chega, portanto, o momento de me demorar um pouco sobre a temática do financiamento das Produções. Quando o cinema nacional existe quase exclusivamente do financiamento público – ainda que o acesso e democratização de tecnologias de captação de imagem e som venha dando pistas de uma mudança de paradigma – é difícil, senão mesmo impossível, pensar como terá sido possível encontrar financiamento para alguns dos primeiros filmes do cinema português dos anos 1960.

De facto, essa procura fez-se pela conjugação de uma variedade de fontes e serviços que, combinados, permitiram a produção desses títulos (uns maiores que outros), ainda que sempre dessa austera forma. A começar, a maior fonte de dinheiro para Cunha Telles era ele próprio, como revela em *Chamo-me António da Cunha Telles* “a minha mãe vendeu um prédio para me dar a minha parte da herança para eu poder continuar a fazer filmes”. Mas já antes, quando ainda se estava a começar e se iniciou a produção de *Os Verdes Anos*, a rodagem começa com algum dinheiro do próprio Telles, “o filme arranca com dinheiros meus; tinha um apartamento, de uma divisão de heranças de família, que vendi, com o qual foi feito o filme”<sup>24</sup>.

Ou seja, Telles é, nesses anos 1960, o produtor utópico (e iludido?) que gasta tudo quanto pode e tem nos filmes que deseja fazer, ao ponto que quando chegamos a *7 Balas para Selma* – o final das *Produções* – “estava carregado de dívidas e não podia prosseguir a política anterior” ao que o Paulo Rocha acrescenta “[Telles] Tinha uma herança grande e enfiou tudo no cinema”. De tal modo que ficou sem nada<sup>25</sup>.

Outra das fontes de financiamento era também uma herança familiar, desta vez a de Paulo Rocha, cujo pai “era um velho emigrante abastado. Tinha uns dinheiros e ajudou a ‘empurrar’...”. E empurrou tanto *Os Verdes Anos* (parcialmente como já expliquei – e que terá custado cerca de 700 contos) como *Mudar de Vida* (totalmente neste caso<sup>26</sup>).

Outro dos mecanismos de financiamento das Produções de Cunha Telles são os avanços de distribuidores e exibidores, isto é, tornavam-se investidores parciais dos filmes que viriam a distribuir (por vezes exclusivamente), tendo assim a possibilidade de recuperar o investimento rapidamente. Esse foi o caso de *Belarmino*, que foi financiado com 150 contos<sup>27</sup> (o filme terá custado entre 300 e 400 contos) pelo distribuidor Ribeiro Belga; ou o caso de *O Cerco* onde o distribuidor Reis Gil (dono da *Vitória Filmes* e associado do Cinema Império) contribuíra com 25% do orçamento.

---

<sup>23</sup> “Rio de Ouro”, catálogo da Cinemateca sobre o Paulo Rocha.

<sup>24</sup> Da mesma entrevista presente no catálogo da Cinemateca Portuguesa *António da Cunha Telles – continuar a viver*.

<sup>25</sup> Ou apenas 3 contos, o dinheiro que tinha no bolso quando começou a rodagem de *O Cerco*.

<sup>26</sup> “O Paulo Rocha quis ainda a chancela ‘António da Cunha Telles apresenta’ que nos festivais internacionais marcara a apresentação do cinema novo português, mas à parte alguns serviços de produção do Cunha Telles, a fita, do ponto de vista financeiro é do próprio Paulo, feita com dinheiro da família”. Fernando Lopes em *Cinema Novo Português*.

<sup>27</sup> “Eu não penso que os distribuidores me tenham ajudado pessoalmente, aos filmes que eu produzi, não achavam que iam ganhar muito dinheiro, mas tinham ouvido as histórias da *Nouvelle Vague* em França... Portanto, quando o Ribeiro Belga avança com 150 contos para o *Belarmino*, no fundo, quer chamar a si um pouco esta nova geração”. De novo em *António da Cunha Telles – continuar a viver*.

A juntar a estas fontes também não se poderá esquecer, o que por vezes acontece, que António Cunha Telles também foi subsidiado pelo SNI em alguns dos seus filme, tanto não reembolsável – por exemplo *Catembe*, de Faria de Almeida, ou *Domingo à Tarde*, de António de Macedo, que só foi atribuído depois do filme estar terminado – como reembolsável sob a forma de empréstimo – caso de *7 Balas para Selma*, 250 contos – ou ainda uma combinação dos dois – caso de *As Ilhas Encantadas*, de Carlos Vilardebó.

Por fim, e este é um aspecto que é muitas vezes atribuído a Cunha Telles como precursor nacional – o que não é factual, recorde-se o filme de Manuel de Guimarães com *A Costureirinha da Sé* –, a introdução daquilo que hoje se chama *product placement* e que na altura era tido simplesmente como publicidade. Ora, esta técnica está presente de forma muito evidente em *O Cerco*, com a marca de gelados *Olá* ou a companhia aérea *TWA* ou uma outra série de produtos (visto que é um filme sobre o mundo da publicidade), mas já antes havia sido utilizada por Telles, nem mais nem menos, em *La Peau douce*, com a companhia de aviação *Panair do Brasil*<sup>vii</sup>.

Não se pode, no entanto, esquecer um outro aspecto que é de sobeja importância no que à produção destes filmes diz respeito: os créditos de laboratório da *Ulyssea*, em especial a boa estrela com o seu director, o engenheiro José Gil, que “nunca fechou a torneira”. Ao passo que o cinema português que se vinha fazendo tinha como estúdio e laboratório a *Tobis*<sup>28</sup> (e não é, pois, de espantar que os filmes que Manuel de Guimarães fez com Cunha Telles tenham sido co-produções com o dito estúdio), o cinema que começou a fazer-se nos anos 1960, pelas mãos destes aventureiros, recusou não só os sistemas de produção como os próprios estúdios (porque praticamente eram todos filmados em exteriores) e a própria casa de revelação. Assim sendo, a *Ulyssea* é a casa da maior parte dos filmes de Telles nesse período – “um laboratório pequeno com condições limitadas” –, assim como de outros títulos como *Dom Roberto*, de Ernesto Sousa.

Pegando neste último título, tão importante da produção cinematográfica dos anos 1960 em Portugal, posso, finalmente, tratar da recepção dos vários filmes de Telles dessa década e de que forma essa recepção dependeu (ou não) das estratégias de distribuição do produtor. Mas, a questão que certamente se gera agora na mente do leitor é: mas que tem *Dom Roberto* que ver com a distribuição das *Produções António da Cunha Telles*?

A resposta é simples: antes de Telles começar a produzir e distribuir os seus filmes houvera já, nesses anos 1960, dois episódios de cinema com vontade de juventude e frescura. O primeiro corresponde ao referido título de Ernesto Sousa, e o outro a *Pássaros de Asas Cortadas* de Artur Ramos – que também passou pela *Ulyssea*. O primeiro produziu-se num mecanismo inovador (e em parte semelhante ao que hoje conhecemos como *crowdfunding*) uma cooperativa do espectador promovida pelo realizador em que, no fundo, através da rede dos cineclubes, se compravam os bilhetes antecipadamente, financiando assim a produção. Quanto ao filme de Artur Ramos, o caso segue já moldes mais clássicos com um produtor, Manuel Queiroz – que ao início foi comparado com Telles até ao momento em que começa a

---

<sup>28</sup> “A Tobis está muito endividada; vai ceder o melhor das suas instalações à televisão, não tem material técnico em condições de ser utilizado.”, *Confiemos que a nova geração do cinema nacional não seja abandonada nos seis propósitos*, J. Reis

produzir os filmes de Constantino Esteves com as vedetas do nacional-cançonetismo. Ambos são filmes que guardam em si uma intensão de fazer diferente, o primeiro mais agarrado à senda do neo-realismo (como também fora Manuel de Guimarães anteriormente) entremeado com o espírito de uma *Nouvelle Vague* que dava ainda os primeiros passos, o segundo era um filme de denúncia dos costumes das altas classes portuguesas e de crítica social – Artur Ramos era membro do Partido Comunista deste 1957.

Ambos os filmes tiveram problemas com a censura sendo que o segundo sofreu cortes debilitantes e o primeiro garantiu a prisão do realizador. Deste modo, há uma dúvida sobre onde marcar o início do *Cinema Novo* português: se em *Dom Roberto*, se em *Pássaros*, se em *Os Verdes Anos*. No que a factos diz respeito, o filme de Paulo Rocha foi, dos três, o último a estrear e, portanto, teve que suportar a (“má”) memória dos dois títulos anteriores. Ou seja, por um lado o cartuxo do filme revolucionário já havia sido gasto, por outro o apoio dos cineclubes também já estava descartado (ainda que a estreia de *Belarmino* se venha a fazer exactamente através desse circuito) e, por fim, o desinteresse do público para com mais uma montanha que paria um rato era evidente. No entanto, se todos os males fossem esses, o sucesso dos filmes seguintes estava garantido, o que não foi o caso...

A começar, não havia apoios à distribuição como acontece hoje com os subsídios do Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA), nem tão pouco o SNI patrocinava, de forma sustentada, idas a festivais ou ajudava à divulgação no estrangeiro (nem em Portugal) de qualquer filme nacional – “Os filmes portugueses que foram a festivais, levei-os eu dentro da mala, clandestinamente. Sem nenhum papel, sem nenhuma espécie de apoio”. E, apesar de tudo, *Os Verdes Anos* foi ao festival de Locarno onde venceu o prémio para Melhor Primeira Obra, e *Domingo à Tarde e Mudar de Vida* também estiveram presentes no festival de Veneza (onde Macedo recebeu um diploma de mérito do júri).

Em território português, a circulação não foi tão bem-sucedida. A estreia de Paulo Rocha arrancou da crítica da época grandes elogios, mas “O papel da crítica tem sido limitado, que quase não se faz sentir, mas não quer dizer que em certos casos não seja louvável o seu esforço”<sup>29</sup>. No entanto, também não deixa de ser verdade que “O Paulo Rocha suscitou críticas favoráveis à imprensa estrangeira mais representativa, o que lhe facilitou a expansão dos filmes. Mesmo no plano português, de todos os filmes do novo cinema os que fizeram mais recita foram os do Paulo Rocha”<sup>30</sup>. Assim sendo, apesar da sala cheia do São Luiz na estreia do filme, ao fim de uma semana *Os Verdes Anos* faz cerca de 20 contos e na segunda semana é exibido gratuitamente<sup>31</sup>. Mas dando a palavra ao produtor, aqui está explicado sucintamente as estratégias e os insucessos de cada um no que a esta questão da distribuição diz respeito.

---

<sup>29</sup> *Inquérito ao novo cinema português: Depõe António da Cunha Telles.*

<sup>30</sup> *Idem.* Note-se que apesar dos fracos resultados de público, *Os Verdes Anos* foi o filme que mais próximo esteve de se pagar já que os seus direitos foram vendidos para a televisão do Canadá e da Alemanha.

<sup>31</sup> “O filme, se faz a segunda semana no São Luiz e no Alvalade é porque eu, que era ao mesmo tempo distribuidor, tinha criado uma clausula no contrato exigindo duas semanas. O cinema não as queria dar e então acordámos em que o filme continuaria com a condição de que, se não fizesse determinada verba, não receberíamos qualquer percentagem sobre as receitas. Os verdes anos fazem a primeira semana em que recebemos a nossa percentagem fixa, mas chega-se à segunda semana e o filme é



*Tentaram-se vários lançamentos possíveis. Em relação a'Os Verdes Anos tudo foi feito de acordo com o realizador: o Paulo seguiu de perto os anúncios, o trailer, tudo o que foi feito. Em relação ao Belarmino o lançamento foi feito pela via dos cineclubes. Como vocês sabem houve mesmo uma ante-estreia organizada pelos cineclubes. Em relação ao Domingo à Tarde o lançamento foi feito cientificamente por uma agência de publicidade, uma das maiores de Lisboa, que fabricou os slogans, que analisou o filme, que estudou a maneira de orientar o público, quais as frases que deviam ser utilizadas para esse efeito, que se ocupou de tudo. Ora, nenhum dos casos os filmes atingiram o público. (Jornal de Letras e Artes, Abril de 1970)*

A razão de tamanho desinteresse dos espectadores portugueses deve-se, segundo João Bénard da Costa, ao “vanguardismo das propostas estéticas” assim como à censura que ora cortava os filmes que cá se iam fazendo, ora impedia que outras formas de cinema chegassem a terras lusas. No que respeita ao primeiro ponto não são muitos os casos de censura nos filmes de Cunha Telles, no entanto os poucos em que isso ocorreu, essa censura foi particularmente incisiva<sup>viii</sup>. O caso mais conhecido é naturalmente *Catembe*, de Faria de Almeida, que figura um lugar nos recordes do *Guinness* pelo filme com mais cortes de censura em todo o mundo, com um total de 103 cortes – passando dos iniciais 87 minutos para os finais 48 – e mesmo depois de remontado o filme foi proibido<sup>32</sup>. O outro caso de censura é o de *Domingo à Tarde*, em que, segundo Macedo, “O filme ficou concluído no Verão de 1965 e já tinha estreia no Império para Outubro. Foi submetido à censura obrigatória e depois de muito tempo por lá andar foi ‘aprovado’ com quatro cortes”<sup>33</sup>, sendo que desses quatro, só dois seriam efectivamente seguidos, adiando-se assim a estreia do filme um ano.

Quanto à segunda forma de censura (a do impedimento de cinematografias alternativas, tanto pela parte Inspeção Geral das Artes e dos Espectáculos, como do próprio mercado) podemos entendê-la do seguinte modo: já em 1959 cerca de 50% do mercado de exibição de cinema está dominado pelas produções americanas e esses filmes ocupam as melhores e maiores salas (tanto na cidade como na província) e, portanto, o público a isso está habituado. Por outro lado, há a questão das “vedetas”, muito referida então. O cinema português sempre foi parco na criação de estrelas de cinema, figuras, personalidades ou ícones que atraíssem o público geral por aquilo que nela ou nele existisse de supra-fílmico (entenda-se a beleza, a presença, o charme, e todas essas características que se associam a uma *star*). O mais próximo que se esteve disso foram alguns dos actores e atrizes das comédias dos anos 1930 e 1940, mas já quase todos haviam deixado o ecrã nos anos 1950, e nenhum persistia nos 1960. Dessa necessidade de vedetismo o produtor Manuel Queiroz conseguiu trazer aos seus filmes

---

exibido em Lisboa gratuitamente, uma vez que não recebemos nenhum dinheiro da exibição.” Em *Jornal de Letras e Artes*, Abril de 1970.

<sup>32</sup> Ironicamente é o primeiro dos seus filmes a ser financiado pelo SNI. Este facto é natural e a explicação de Faria de Almeida é mais que explícita, “Mas aí também é importante o Cunha Telles, que tinha ocupado um lugar de chefia na Mocidade Portuguesa [o CCEUMP] – não sei como lhe chamavam... Portanto era uma pessoa que inspirava uma certa confiança ao regime. Então se era ele a propor um filme sobre Lourenço Marques, por um realizador de Lourenço Marques e que tinha sido bolsheiro do Fundo, parecia tudo muito bem.”

<sup>33</sup> “Dois abrangiam a sequência do «filme dentro do filme», onde o «emissário das trevas» destrói um crucifixo, outro era a sequência da discoteca onde duas raparigas dançam uma com a outra, acariciando-se; e finalmente o quarto era uma parte do diálogo entre o «diabo» e o padre, já quase no final”. Depoimento de António de Macedo.

algumas das figuras do fado e da canção popular e a verdade é que o êxito comercial foi algum<sup>34</sup>.

Se António da Cunha Telles recusa este esquema durante a primeira vaga de filmes, o certo é que quando os insucessos se acumulam, as dívidas se amontoam e a herança se vai tornando escassa, surgem dois títulos que seriam a sua salvação e acabam por funcionar como os pregos do seu caixão, eles são: *As Ilhas Encantadas* e *7 Balas para Selma*<sup>35</sup>. Em primeiro lugar porque, com estes dois títulos, Cunha Telles vai ter como actrizes protagonistas Amália Rodrigues (nem mais!) e Florbela Queirós – exactamente à moda de Queiroz – e, em segundo lugar, porque com estes projectos, ambos a cores e ambos de grande envergadura, o seu sistema de produção austera desaparece para dar lugar a um cinema de “grande” orçamento (com as devidas proporções nacionais, da época e da conjuntura).

José Fonseca e Costa comenta este caso eufemisticamente com “dois ou três deslizes que o prejudicaram bastante”<sup>36</sup>. E prejudicaram mesmo: em dívidas (já que parte destes projectos foi financiada com empréstimos que as receitas de bilheteira não puderam suportar) e em reputação (a crítica que antes considerara *Os Verdes Anos* e *Belarmino* como “as duas primeiras obras que uma geração ousa reivindicar”<sup>37</sup> cascava forte e feio nestas novas produções. António-Pedro Vasconcelos estrangulava o filme de Vilardebó e João César Monteiro massacrava o filme do “arquitecto Macedo”<sup>ix</sup>. A juntar ao bolo, a cereja cristalizada dá-se porque a produção desse filme de António de Macedo invalida a produção do projecto seguinte de Fernando Lopes, *Uma Abelha na Chuva*, que o leva a abandonar o ninho de Telles e a criar uma pequena produtora juntamente com Fernando Matos Silva, Alberto Seixas Santos e Alfredo Tropa de nome *Media Filmes*, onde produz a dita obra-prima.

Mas a alienação começara antes. No impasse entre o insucesso e o desejo de fazer cinema e ganhar a vida fazendo-o, Cunha Telles tem a ideia de fundar a *Ciclorama*, uma empresa de publicidade que concentra vários dos realizadores que circundam as Produções Cunha Telles na produção de anúncios publicitários. A ideia era simples, ao longo do ano o realizador fazia publicidade e recebia um salário fixo e, no final do ano, os lucros seriam investidos em “filmes de fundo”. Mas não resultou muito tempo por dois motivos: o dinheiro<sup>38</sup> e a concorrência de alguns ex-quadros da empresa<sup>39</sup>.

No derrube final do projecto Produções António da Cunha Telles estão ainda dois factores: o primeiro, de forma indirecta, na figura da Fundação Gulbenkian à qual os realizadores

---

<sup>34</sup> Dado o passo em falso que foi *Pássaros de Asas Cortadas* vira-se para o nacional-cançonetismo e para o realizador Constantino Esteves. *O Miúdo da Bica* está 6 semanas no cinema Éden no verão de 1963. No ano seguinte estreia quatro filmes, entre eles *Nove Rapazes e um Cão* de novo de Constantino no cinema Odeon – a esta série virá a chamar-se a *linha Odeon* –, *Uma hora de Amor* de Augusto Fraga também no Odeon durante 7 semanas e também lá *A Última Pega* de Constantino.

<sup>35</sup> “*7 Balas para Selma* surge já com o objectivo de fazer um filme que desse receita” in *Cinema Novo – Novo Cinema*.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> *O Tempo e o Modo* n.º 10, 1964.

<sup>38</sup> “A publicidade separou-nos completamente porque aí entrou o facto dinheiro”, *António da Cunha Telles – continuar a viver*.

<sup>39</sup> “Foi uma estrutura que não se aguentou muito tempo, porque quadros da empresa, e não os realizadores, se separaram para montar estruturas semelhantes um pouco por todo o lado”, *Cinema Novo Português 1960-1974*

desavindos e desiludidos vão recorrer e que os apoia através daquilo que virá a ser o CPC (num sistema de grupos de trabalho formado pelos realizadores em que os próprios, nem de propósito, recusam a presença de António da Cunha Telles). O segundo, passa pelo exemplo de Manoel de Oliveira que nesse período, em modo “ermita” (com financiamento do Fundo do Cinema Nacional, é certo, mas com uma produção “autossuficiente”), realiza, produz, monta e fotografa *Acto da Primavera* (1963) e, com os restos de película filma *A Caça* (1964) e inicia um projeto com José Régio que acaba por, falhando, desembocar em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1964). Por isso, se um senhor já de idade avançada consegue, porque não há a novíssima geração de conseguir também?

Assim sendo, António da Cunha Telles chega a 1968 com os tais 3 contos no bolso e, zangado com mais de meio mundo<sup>40</sup> (e mais de meio mundo zangado com ele<sup>41</sup>) começa a rodagem de *O Cerco*, que é tanto o cerco de uma geração que não vê a hora de um novo regime democrático como é, também, a fuga em frente de um cerco produtivo e criativo em que o Cunha Telles se tinha colocado.

Compra cerca de duas dezenas de milhar de metros de película fora do prazo de validade a Paulo Rocha, que lhe havia sobejado de *Mudar de Vida*, a um quarto do preço (um escudo por metro em oposição aos típicos quatro) e com o dinheiro da Vitória Filmes e do *product placement* vai fazendo um filme em que os ordenados são apenas simbólicos (Maria Cabral era a sua secretária...) e pagos em atraso<sup>42</sup>. Como explica Vasco Pulido Valente “A ‘realidade’ estava quase a apanhá-los: mas eles correram mais depressa. Foi nessa altura que eu descobri quem era o Telles. Aguentou penúrias, sempre-em-pé, que voltava de todas, todo lépido e preparado para outra. Não lhe deve ter passado pela cabeça que poderia perder: não é o género de pessoa suscetível de se aninhar nos consabidos confortos do fracasso. Com a subtilidade de um elefante e a persistência de um burro puxou, com as duas mãos, a brasa à sua sardinha”.

E conseguiu. *O Cerco* fez-se e estava pronto para ser mostrado a todo o mundo, mas em Lisboa ninguém o queria ver: o co-produtor da *Vitória Filmes* organizou uma sessão com todos os distribuidores de Lisboa, no cinema Império, para lhes apresentar o filme, e estes, escalados das experiências passadas, recusam, em bloco, o filme que acaba por não encontrar salas onde se exhibir.

Com esta nega, Cunha Telles vai para Paris para um “período de reflexão” com uma bolsa do SNI e lá consegue que o filme seja visto por Louis Marcorelles – um dos críticos mais importantes da época, redactor do *Le Monde* – que adora o filme e o incentiva a inscrevê-lo na Semana da Crítica do Festival de Cannes dizendo-lhe, “inscreve o filme e o resto faço eu”. Assim fez e assim aconteceu. E como é tradicional em Portugal (veja-se poucos anos mais

---

<sup>40</sup> Na entrevista em *António da Cunha Telles – continuar a viver* João Pedro Bénard pergunta “estava zangado com meio mundo?” ao que Cunha Telles responde com um sorriso “com toda a gente”.

<sup>41</sup> “No Vavá 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, etc., como de costume” Vasco Pulido Valente, *Retrato de Um Primitivo português (Com Senhora)* Revista *O Cinéfilo* n.º 25 Lisboa 1974.

<sup>42</sup> “O Telles trespassava a casa, vendia a máquina de escrever, tentava impingir o sobretudo. A Maria começava a não receber com a desejada regularidade os dois contos mensais que nós costumávamos consumir em meia hora.” *Idem*.

tarde o episódio de *Amor de Perdição*, de Manoel de Oliveira), depois de lauda exterior vem a aclamação nacional. O filme estreia na sala estúdio do cinema Império e é exibido três meses seguidos com muitas sessões esgotadas, fazendo cerca de um milhão de contos em receita<sup>43</sup>.

Quanto ao sucesso de *O Cerco*, há que ter em consideração um par de dados: primeiro, as cinematografias estrangeiras, em particular os filmes da *Nouvelle Vague* já começavam a estrear em Lisboa e por isso o “cinema de vanguarda” já não o era tanto assim, segundo, começam a surgir as primeiras salas estúdio que, pela sua dimensão, são ideais para este género de filmes que vive essencialmente do passa-palavra. Depois de *O Cerco*, nos anos seguintes, vários filmes portugueses ultrapassam a fasquia dos 50 mil espectadores e, durante a década de 1970, especialmente no período entre a revolução e 1976, a relação do público com o cinema em geral e com o português em particular é invulgarmente próxima o que justifica o facto de Cunha Telles ter, nesses anos, dedicado a sua actividade à distribuição, através da empresa recém fundada *Animatógrafo*.

Esse afastamento da produção faz-se também pela relação ácida que se estabeleceu entre ele e os realizadores do início do Cinema Novo (ainda que, anos mais tarde, Cunha Telles viesse a trabalhar com praticamente todos eles, até com os mesmos críticos que o atacaram, como João César Monteiro, distribuindo pela *Animatógrafo* *Que Farei com Esta Espada?* e também com António-Pedro Vasconcelos, co-produzindo *Os Imortais*). Assim, entende-se que à estreia de *O Cerco* tenha afirmado que “estou-me perfeitamente nas tintas se o meu filme seja cinema novo ou não, interesse-me unicamente que seja um bom filme. As etiquetas e os clubes nunca me interessaram”<sup>44</sup>. Chegando mesmo ao ponto de afirmar, quase profeticamente, que “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 muita 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”. E assim aconteceu.

Contudo, há que perceber, do manancial informativo que existe sobre a década de 1960 na obra de António da Cunha Telles, que a ideia feita (principalmente pelos próprios realizadores que com ele trabalharam) de um “produtor milagre” (Manoel de Oliveira), de um “produtor ideal” (António de Macedo) ou mesmo de um “produtor perfeito” (Paulo Rocha) são, no mínimo, exageradas. Cunha Telles foi um produtor que, acima de tudo, parece ter mostrado moderação, consciência e capacidade de adaptação (ou entremeando o português corrente com a terminologia académica, Cunha Telles praticou aquilo que podemos denominar como o *desenrascanço consciente*).

Outra das ideias feitas que me parecem estar agora desfeitas é a de que existe uma linha estética no conjunto dos seus filmes. É comum que as atenções se foquem demasiado em filmes como *Verdes Anos* ou *Belarmino* e que a *Nouvelle Vague* e o *free cinema* sejam citados

---

<sup>43</sup> “*O Cerco*, sozinho, fez mais dinheiro do que todos os filmes portugueses que eu tinha produzido antes.”, aliás, paga-se e dá 50% de lucro.

<sup>44</sup> Ou ainda “Acho que mitificar o aparecimento de uns tantos jovens cineastas só lhes é prejudicial” e também “A ambição dos jovens cineastas, inventando uma etiqueta chamada cinema novo, muleta para as suas limitações, será a sua perdição”.

como modelos<sup>45</sup>, tanto estéticos como de atitude (as rodagens em exteriores ou em espaços públicos, a câmara ao ombro, a diminuta equipa, o som directo...). Mas olhe-se para os filmes de António de Macedo ou de Manuel de Guimarães e cedo se percebe que essa construção tem pés de barro – para não falar que havia em Telles a intenção de produzir realizadores tão díspares como António Campos e Fernando Garcia, Fonseca e Costa e Manoel de Oliveira.

Quero, pois, acreditar que este retrato que agora termino serviu para dar uma imagem que creio ser factual e não muito distinta da realidade, de um produtor que sempre soube balançar-se entre a componente artística, a componente financeira e a componente organizativa. E que nesse exercício de equilibrismo tentou encontrar forma de fazer com que os filmes se fizessem, tantos quanto possível, nas melhores condições que era capaz de oferecer. Ou seja, ao contrário da situação que mais tarde se instalaria, Cunha Telles tentou “conceber uma produção mais generosa, com o máximo de filmes possível, e com uma rotatividade cada vez mais rápida que permit[isse] às pessoas aperfeiçoar-se de filme para filme, sem que se cri[asse] um sistema de excessiva pressão. É deste modo que aparecerão, com mais facilidade, filmes ímpares.” Mas talvez deixe como ponto final as palavras do próprio, sobre a sua atitude de produção, que no fundo resumem aquilo que aqui se tentou explicar sucintamente: um homem que quis fazer diferente, que o fez, e que talvez por isso mesmo moldou definitivamente aquilo que foi e ainda é o cinema feito em Portugal desde a década de 1970:

*“Procuro exercer a função de produtor fora dos protótipos habituais. Nem ser o financiador puro para o qual o filme tem que conter determinados ingredientes para ser uma matéria vendável, desinteressando-se de tudo mais, nem o produtor que procura em cada detalhe sobrepor-se ao realizador, retirando-lhe toda a liberdade criadora, e muito menos a fórmula portuguesa: produtor equivalente a capataz. Como produtor procuro ser o crítico mais duro dos realizadores que trabalham comigo, deixando-lhes, no entanto, a liberdade de escolha no plano artístico.”*

---

<sup>45</sup> “Não penso que tenhamos seguido o modelo francês nem o modelo inglês, mas seguimos sim a atitude da *Nouvelle Vague* e do *free cinema*, isto é, fizemos o cinema que pensávamos que se devia fazer naquela altura sem seguir qualquer modelo.”

Filmografia de António da Cunha Telles na década de 1960 como produtor:

- PXO (1962) – média-metragem (m.m.) de Pierre Kast e Jacques Doniol-Valcroze
- Les Chemins du Soleil (1963) – curta-metragem (c.m.) de Carlos Vilardebó e Augusto Cabrita
- Les Vacances Portugaises (1963) – l.m. de Pierre Kast (co-produção *JAD Films*)
- Os Verdes Anos (1963) – longa-metragem (l.m.) de Paulo Rocha
- Le pas de Trois (1964) – l.m. de Alain Bornet
- La Peau douce (1964) – l.m. de François Truffaut (co-produção *Films de Carosse e SEDIF*)
- Le Grain de sable (1964) – l.m. de Pierre Kast (co-produção *Geogre Glass, Franco-London Film, Eichberg, Eurocontinental*)
- Belarmino (1964) – l.m. de Fernando Lopes
- O Crime da Aldeia Velha (1964) – l.m. de Manuel de Guimarães (co-produção *Tobis*)
- O Trigo e o Joio (1965) – l.m. de Manuel de Guimarães (co-produção *Artista e Técnicos Associados, Manuel de Guimarães, Tobis*)
- As Ilhas Encantadas (1965) – l.m. de Carlos Vilardebó
- Catembe (1965) – m.m. de Faria de Almeida (co-produção *Faria de Almeida*)
- Domingo à Tarde (1966) – l.m. de António de Macedo
- Mudar de Vida (1966) – l.m. de Paulo Rocha
- Como Servir o Vinho do Porto (1966) – c.m. de Paulo Rocha
- Os Caminhos do Sol (1966) – c.m. de Augusto Cabrita
- 7 Balas para Selma (1967) – l.m. de António de Macedo (produção terminada pela *Imperial Filmes*)
- Alta Velocidade (1967) – c.m. de António de Macedo
- Cine-Almanaque (1967-1968) – Fernando Lopes (co-produção *Ulysea*)
- Fado: Lisboa 68 (1968) – c.m. de António de Macedo

Filmografia de António da Cunha Telles na década de 1960 como realizador:

- Os Transportes (1961) – realizado através da Universidade da Mocidade Portuguesa
- O Cerco (1969) – produzido pela CineNovo

---

<sup>i</sup> Não consigo resistir a desde já citar João César Monteiro na revista *O Tempo e o Modo* sobre o filme de António de Macedo *7 Balas para Selma* com produção de Cunha Telles, por ser ele – juntamente com outros então-críticos e realizadores-a-vir como Alberto Seixas Santos ou António-Pedro Vasconcelos – um dos mais acirrados construtores dessa narrativa revanchista contra o cinema antigo. Reza assim “O que todavia acontece é que numa altura em que contra tudo (o estado vigente) e contra todos (a idiotia dominante) ainda há quem se bata com maior ou menor arreganho, com maior ou menor desespero,

---

mas com igual nobreza e isenção, por um cinema que seja expressão viva e verdadeira da anacrónica realidade que habitamos, um filme como *7 Balas para Selma* só pode ser encarado como empresa reaccionária carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal”.

<sup>ii</sup> “Outro dos aspectos fundamentais, perdidos hoje em dia no cinema português, era a adequação entre o projecto do realizador e a produção. Os orçamentos e o modo de controlar os orçamentos não obedeciam a uma regra definitiva, antes se estabeleciam em função de cada filme. É essa a ciência da produção. Estou convencido que um filme como o Belarmino, sem quer ficar com os méritos que pertencem o realizador, deve os seus bons resultados à colagem da produção á própria personalidade do realizador. O Fernando Lopes queria filmar quando o Belarmino estava de boa disposição, portanto arranjou-se uma equipa pequena dotada de uma liberdade de movimentos, e a verdade é que a franqueza que há no filme, bem como a qualidade das imagens é o resultado de uma equipa que não impõe esquemas à partida. Ou seja, em vez de o dinheiro ser gasto numa equipa de 20 pessoas, sob tensão, imobilizadas durante 6 semanas, é utilizado para uma rodagem com quase tempo ilimitado, com uma equipa mínima. Evidentemente com o António de Macedo para o Domingo à Tarde, as concepções de filmagem são já diferentes. Ele é uma pessoa sistemática, com necessidade de uma equipa que pudesse dar resposta certa, num tempo determinado. Era esta a filosofia das produções António da Cunha Telles, nada de esquemas clássicos e pré-determinados, mas antes uma concepção flexível, procurando entender cada filme que se ia fazer e quais os meios adequados para esse filme. A partir dessas duas premissas determina-se então uma maneira de agir”. Em *Cinema Novo Português 1960 - 1974*.

<sup>iii</sup> A história desta senhora é particularmente divertida e reveladora da tamanha sorte que Telles foi tendo ao longo dos primeiros anos das suas produções. Passo a citá-lo “A Clara D’Ovar... Se começamos a falar dela, passamos o dia a conversar. Uma personagem apaixonante. Conheci a Clara D’Ovar já ela tinha uma história sem fim, em *Saint-Germain-de-prés*. Ela tinha uma cave, um bar onde cantava, uma coisa mínima com duas mesas e ela cantava no meio... Lembro-me de estar a beber um copo com ela, mais outros portugueses, e de a ouvir *chamar ‘mon chéri, emmène-moi mes cigarettes!’*, e o *chéri* lá vinha, que era um tipo todo sujo, e dizia-lhe que ela não devia fumar, que dava cabo da voz, e ela *‘m’emmerde pas!’*... Tinha um francês muito ordinário, mas simpático, fazia de propósito, dava um tom chique. O dito chulo da Clara D’Ovar, um belo dia em que os dois passeavam nos Campos Elísios – e ele já lhe tinha explicado que era filho do Rockefeller – ela disse-lhe ‘então se és filho do Rockefeller porque é que não me compras este edifício?’ O edifício era a Embaixada de Portugal nessa altura... E logo a seguir o tipo comprou-lhe o edifício! Instalou nos rés do chão uns escritórios, no primeiro andar um restaurante onde ela cantava, no segundo andar era a casa dela. Mesmo ali a 50 metros da *Étoile*. Depois aquilo... A Clara D’Ovar era completamente louca, ninfomaniaca.” O certo é que com este personagem que acabou por se casar com o dito chulo - chulando-lhe a fortuna – foi pagando os filmes ao amante, o Pierre Kast “se a Clara D’Ovar teve alguma influência no chamado cinema português foi mais indirectamente, foi através do Pierre Kast. O Pierre Kast tinha uma grande influência sobre a Clara D’Ovar; era um homem extremamente inteligente, brilhantíssimo. Péssimo cineasta, mas brilhantíssimo, e era um grande teórico da *Nouvelle Vague* francesa, e uma espécie de mentor dos *Chaiers du Cinéma*. Eu faço em Portugal a rodagem do *La Peau douce* do Truffaut graças a ele”. Assim, graças a um triângulo amoroso mal resolvido que dura meia dúzia de anos, Telles vai ganhando com as co-produções aquilo que as produções próprias não eram capazes de produzir, lucro.

<sup>iv</sup> A propósito da primeira das co-produções, Cunha Telles responde assim à pergunta “Alguns dos elementos portugueses da equipa técnica vieram do Centro Universitário de Cinema? Dois foram alunos do último curso: Dr. António da Costa Vilela, 2.º assistente de realização e Maria Teresa Vasconcelos, adrecista. Do Centro Universitário Português vieram também Carvalho da Costa, assistente de produção, e Costa e Silva, primeiro assistente de imagem. É a geração de que o cinema bem se pode aproveitar para tornar mais consistente o seu arranque definitivo para o futuro do trabalho”. Talvez por isto mesmo na primeira produção de fundo, *Os Verdes Anos*, o único técnico com experiência é o director de fotografia Luc Mirot para quem assiste Elso Roque como operador. Mais tarde, por exemplo, em *As Ilhas Encantadas* Jean Rabier tem de novo como assistentes Elso Roque (de novo como operador) e Acácio de Almeida (como assistente de imagem).

---

<sup>v</sup> Numa entrevista particularmente esclarecedora, *O produtor António da Cunha Telles aborda desassombadamente alguns problemas do cinema português*, percebe-se que as vantagens económicas das co-produções eram de grande monta, não só porque envolviam as receitas de bilheteira pelo mundo com também se tratava de um esquema de dupla cobrança dada a disparidade de custos entre a produção francesa e a nacional. “Nas co-produções realizadas entre países económica e tecnicamente similares, tais como Itália e a França, cada um dos produtores é beneficiário das receitas auferidas da exploração comercial do filme no seu país, sendo as receitas da restante exploração comercial, no mundo, divididas na proporção da participação financeira de cada um dos produtores. (...) [tipicamente 70-30 para o país da língua do filme e para o outro] No entanto, muitas vezes o contracto realizado entre os produtores não é concebido na base das percentagens mas numa base de divisão territorial do mercado internacional. Contudo em muitos casos a co-produção tem-se limitado no facto de os países de mais alto teor económico procurarem outros países, com nível económico inferior, nos quais a mão de obra, alojamentos, refeições, actores, figurantes, estúdios e laboratórios são menos onerosos, permitindo assim obter filmes idênticos com orçamentos diversas vezes inferiores e susceptíveis de obter receitas idênticas internacionalmente. Por exemplo, o filme de orçamento mais diminuto, realizado em França, custa cerca de 6 000 000\$00, e se for realizado em Portugal custará 1 500 000\$00. Assim, nas raras co-produções filmadas em Portugal, o produtor americano ou francês tem-se limitado a pagar ao produtor português as despesas por ele feitas em benefício do filme, tendo neste caso o produtor o papel de mero intermediário. Portanto, as novas bases a fixar para a realização de co-produções entre Portugal e outros países devem fundamentar-se numa efectiva participação da produção portuguesa, beneficiando esta de receitas da exploração mundial do filme. Assim, a participação portuguesa, orçamentada na base dos preços de custo médio internacionais, deverá entrar como participação e não como um serviço vendido por determinado preço. Teremos ainda a vantagem de a participação de um filme médio francês custar efectivamente menos de metade do valor que lhe é atribuído, beneficiando, portanto, de receitas correspondentes a investimento duplo”

<sup>vi</sup> Os filmes nunca produzidos, ou que foram cancelados à beira da rodagem, ou que foram mesmo iniciados e nunca terminados são vários nas Produções António da Cunha Telles. Ao longo da minha pesquisa identifiquei uma série de títulos e produções que ficaram pelo caminho e passo a elencá-las sem ordem particular:

- Les Aventuries, de Doniel-Valcroze;
- Quinças, Berro d'Água, de Ruy Guerra;
- Anjo Ancorado e Lembrança Tardia, de Fonseca e Costa;
- Gaivotas em Terra, de Herlânder Peyroteo;
- A Faca e o Rio, de Manoel de Oliveira;
- Bonecos de Luz, de António Campos;
- Férias na Madeira, de Fernando Garcia;
- Um documentário sobre Aquilino Ribeiro, de Fernando Lopes;
- Um filme de animação, de Mário neves;
- “A partir de Janeiro abrirei uma casa de produção em Paris, estando desde já ligado a uma importante co-produção entre França e o Brasil, a rodar neste último país” que nunca se chegou a concretizar.
- A Promessa, de António de Macedo;
- O Rio de Ouro de Paulo Rocha;
- Angola do Nosso Coração, Mais Forte que Tudo e A Emigrante – adaptação de Ferreira Castro –, do próprio António da Cunha Telles.

<sup>vii</sup> Sobre este ponto acrescento de novo um episódio que na sua vertente anedótica revela mais uma vez o misto de sorte e mestria que sempre parece ter sido o método Cunha Telles. Em entrevista ao *Canal Q* para o programa *Nas Núvens*, Telles conta “O Truffaut tinha vindo a Lisboa para receber um prémio dos cineclubes. Estava eu a jantar em Lisboa, no célebre *Gambrinos*, e passa o director comercial da TAP que eu conhecia bem, eu apresento-o ao Truffaut e ele diz-me, ‘se você quiser fazer um filme com aviões, a TAP financia’. O Truffaut que ainda era jovem vai para Paris e escreve o filme que seria o *La Peau Douce*. Quando o argumento está escrito eu levo-o à TAP e eles dizem que não é possível, ‘uma história sobre uma hospedeira que vai para a cama com um passageiro de primeira classe está fora de questão’. E nenhuma companhia europeia aceitou fazer o filme. E depois eu lembrei-me da *Panair do Brasil* e eles



---

aceitaram, ‘não temos problemas nenhuns, as nossas hospedeiras dormem muitas vezes com os passageiros’.”

<sup>viii</sup> Na sua típica linguagem muito colorida e sanguínea, António de Macedo explica exemplarmente a perversão do acto de censura. “Quando o Cunha Telles (que era o produtor) me mostrou o ofício da Direcção Geral da Cultura Popular e Espectáculos, onde se anichava a censura, dei pinotes, porque aquelas amputações me obrigariam a cortar ainda mais, para não haver ‘saltos’ e continuar a manter-se alguma fluidez montagística. Além de que, é bom frisar, a crueldade máxima deste inqualificável regime que era a censura não cortava nada, impunha sadicamente ao pobre do autor que fosse ele a amputar a sua própria obra, com obrigatoriedade de ir depois, humildemente, àquela tenebrosa instituição com os pedaços cortados (provavelmente ainda a escorrer sangue) para verificação, após o que o filme seria então autorizado a circular”.

<sup>ix</sup> “Tratava-se de executar a contento um sub-produto que continuasse o sucesso do filão Bond, e o arquitecto talvez tenha pensado que podia a golpes de habilidade (ó vaidade) disfarçar a indigência da phinança produtora. Quem ninguém ia enriquecer graças à espionagem internacional mais a celulte das coxas da Florbela, adivinhava-se logo. Só me espanto é como os phinanceiros que eram os principais interessados, se metem a fazer um filme que independentemente do facto de não dever ser feito (por razões morais) não podia ser feito (em termos da mais elementar rentabilidade) sem um investimento monstro e, portanto, inoportável com os recursos existentes” ao que acrescenta “mais confrangedor é a sensação de *7 Balas para Selma* ser o filme de um tipo vencido pelo sistema e que só é capaz de sobreviver colaborando com o sistema que o bate.”