

Augusto, M. 2021. *Como se fosse um romance: a mais curiosa história do cinema*. Bertrand Editora, 343 pp.

Critical review of Augusto, Mário (2021). *As if it were a novel: the most curious history of cinema*. Lisbon: Bertrand Editora, 343 pp.

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
jccarva@ualg.pt
ORCID iD [0000-0003-4389-5847](https://orcid.org/0000-0003-4389-5847)

Mário Augusto, jornalista e conhecido divulgador de cinema na televisão, publicou, em 2021, o livro *Como se fosse um romance: a mais curiosa história do cinema*, prefaciado pelo realizador e professor Jorge Paixão da Costa e composto por dezanove capítulos (a que o autor cinematograficamente chamou “cenas”) rematados por um último, intitulado “A arte de ver – 125 filmes para 125 anos de história” onde se apresenta uma listagem, um *corpus* cinematográfico, uma espécie de cânone pessoal comemorativo dos 125 anos de cinema. O volume contém ainda diversas fotografias de época, a preto e branco, que acrescentam inegável interesse histórico. A obra insere-se na linha de atuação do autor, isto é, tem por objetivo geral a divulgação da história do cinema num estilo acessível, agradável e de proximidade com o leitor – o grande público. O título sugere de imediato um outro – *Como um romance* (1992), do romancista francês Daniel Pennac, sobre a temática do prazer da leitura – e tal relação intertextual óbvia não é fruto do acaso, antes reflete uma intencionalidade pedagógica, através do prazer de contar *estórias* da história do cinema, desde as origens até à atualidade, esperando assim encontrar eco no prazer experimentado pelo leitor. E cremos tê-lo conseguido, apesar de uma ou outra gralha, da falta assumida de identificação completa das fontes no corpo do texto e da ausência de índices finais (onomástico; filmes) úteis para o leitor interessado. Seriam igualmente desejáveis eventuais maiores aprofundamentos de conteúdo, aqui e acolá, ao longo da obra. Não se trata, no entanto, de um trabalho académico. O subtítulo inclui um ingrediente retórico – *a curiosidade* – claramente a piscar o olho ao leitor, seduzido pelas narrativas curiosas, singulares, desconhecidas, que dão colorido à história do cinema.

Passar da compreensão do funcionamento do nosso cérebro na captação de imagens e sua interpretação neuronal para uma aproximada replicação desse processo através de máquinas, com o respetivo

registro e armazenamento de imagens, é, de certa maneira, fazer o que faz o autor: contar a história do cinema desde o princípio. E, por isso, se recua até à pré-história do cinema, no século XVII, mais concretamente ao ano de 1645, quando o padre jesuíta alemão Athanasius Kircher inventou aquilo que, mais tarde, foi designado pelo dinamarquês Thomas Walgenstein por *lanterna mágica*, ou seja, o aparelho de entretenimento chamado epidascópio, que projetava imagens refletidas num jogo de lentes através de vidro pintado, criando a ilusão incipiente de movimento. No século XVIII, surge o espetáculo da *Fantasmagoria* inventado pelo belga Étienne-Gaspard Robert e que consistia na projeção de imagens assustadoras através de várias *lanternas mágicas*. Com a invenção da fotografia pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, cerca de 1823, os desenhos das imagens projetadas pelas lanternas mágicas, pelos estroboscópios e pelos *Zoetropes* foram substituídos pelas fotografias. Importa sublinhar que antes mesmo de entrar nas origens históricas da Sétima Arte – designação devida ao italiano Ricciotto Canudo no seu *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima* (1923) – Mário Ventura apresenta, logo no primeiro capítulo (ou “Cena I”), uma breve contextualização das principais alterações tecnológicas, sociais e demográficas ocorridas no mundo e nos EUA, as quais começando logo no século XVIII marcarão indelevelmente todo o século XIX e os inícios do século XX, assim preparando a entrada em cena do cinema, com a figura central de Thomas Edison, o fotógrafo Eadweard Muybridge (o da experiência com o cavalo a galope com as quatro patas no ar por uma fração de segundo) e um outro fotógrafo – William Kennedy Dickson (o das fotografias em movimento).

Edison levará, conjuntamente com outros grandes inventos, a sua caixa de imagens ou cinetoscópio à Exposição Universal de Paris de 1889 e, aí, terá tomado conhecimento de vários outros desenvolvimen-

tos para a captura e projeção de imagens que se estavam a efetuar na Europa e, particularmente, em França (Paris, muito em especial) – a película fotográfica perfurada e as rodas dentadas que serão depois integradas no cinetógrafo e no cinetoscópio. Mas, como diz Mário Augusto, o “público queria mais – e os Lumière mostravam mais.” (p. 33). Os irmãos de Lyon disputam com Edison a paternidade da invenção do cinema, mas o nosso autor chama a nossa atenção para o misterioso desaparecimento, em 1890, de Louis Aimé Augustin Le Prince, precisamente quando se dirigia para Paris para divulgar o seu invento de captação e projeção de imagens em movimento com o sistema de perfurações na fita, conseguido em 1888. Quatro anos depois, os irmãos Auguste e Louis Lumière anunciariam o seu grande invento, o cinematógrafo, depois de terem indemnizado outro inventor francês, Léon Bouly, que, em 1893, teria inventado esse mesmo aparelho... A história registará como a primeira sessão de cinema comercial aquela que, em 1895, aconteceu no Grand Café em Paris (as célebres películas da saída da Fábrica Lumière e da chegada do comboio à estação La Ciotat), estando na assistência três dos grandes nomes dos inícios do cinema em França: Léon Goumont (que se tornaria num grande produtor de cinema, para além de ter desenvolvido o *Chronophone* que sincronizava o som e a imagem em movimento, antecipando em trinta anos o surgimento do cinema sonoro), Alice Gui (primeira mulher realizadora) e Georges Méliès (artista e, depois, realizador de vários filmes, entre os quais o célebre *Uma Viagem à Lua*). Assinala o nosso autor que os irmãos Lumière estarão ainda presentes na Exposição Universal de Paris de 1900, onde apresentarão filmes já a cores num grande ecrã e exibirão filmes sonoros muito antes deles se tornarem uma realidade comum. Acrescenta ainda a este cenário das origens do cinema o papel desempenhado pelos irmãos Pathé que, depois de terem adquirido a patente do cinematógrafo aos Lumière (1902), abriram estúdios e uma vasta rede de salas de projeção, tornando-se nos maiores produtores mundiais de cinema. Os Pathé provaram que o cinema mudo podia ser uma muito rentável atividade empresarial. Mário Augusto não se esquece, neste passo, da relação entre estes inícios do cinema e Portugal, recordando que as imagens em movimento chegaram em março de 1895 (com o cinetoscópio da Tabacaria Neves do Rossio, em Lisboa) e que o animatógrafo (derivado do inglês *Theatrograph*) foi trazido para Portugal pelo empresário António Santos Júnior, para múltiplas sessões no Real Coliseu da rua da Palma. Refere-se ainda a Aurélio da Paz dos Reis, primeiro cineasta português a registar as primeiras imagens do Porto. Outro nome a reter: João Maria Espanca, pai da poetisa Florbela Espanca, que terá percorrido o país com um projetor e filmes por ele adquiridos (p. 44). Contudo, como sublinha Mário Augusto, a Primeira Guerra Mundial interrompe a produção de cinema na Europa e Charles Pathé transferiu a atividade para a filial nos EUA, país que começa nessa altura o seu domínio crescente nesta indústria e arte.

A capital do negócio do cinema na primeira década do século XX foi Nova Iorque, estando aí sediadas as empresas de produção e distribuição. Foram os tempos do domínio do *The Trust* do todo poderoso Thomas Edison, ao qual se opuseram os novos homens de negócios do cinema (Zukor, Laemmle; Warner; Fox; Mayer...) que, depois de se terem apoderado da distribuição, passaram a produtores independentes e se instalaram em Los Angeles, mais especificamente numa área rural chamada Hollywood, localidade a que está ligado o português António José da Rocha, natural de Santiago de Sopo, Vila Nova da Cerveira, como revela Mário Augusto (pp. 68-70). É a altura dos “movies” (derivado de “moving people”), dos *westerns* e das comédias e também da formação do chamado “star system”, criador

de vedetas adoradas pelo público e fãs. Exemplos disso mesmo são os casos de Florence Lawrence e Charles Chaplin. Data também dessa época quer a invenção dos filmes em série, quer a realização de alguns dos grandes filmes mudos como o polémico *O Nascimento de Uma Nação* (1915) ou o ambicioso *Intolerância* (1916) de David Griffith, quer ainda o aparecimento de filmes incómodos como *Hypocrites – The Naked Truth* (1915) de Lois Weber ou *Traffic in Souls* (1913) de George Loane Tucker.

Com o fim da Grande Guerra de 14-18, os EUA dominavam quase por completo a indústria cinematográfica, o que não significa que a Velha Europa não tivesse ainda entre as duas Guerras uma palavra a dizer, sobretudo no plano da criatividade. E Mário Augusto exemplifica isso mesmo com os filmes de terror germânicos, com o cinema italiano (como é o caso de Giovanni Pastrone), com o expressionismo alemão, com o surrealismo de Luis Buñuel e Salvador Dalí em *Um Cão Andaluz* (1928), com o realismo soviético (*O Couraçado Potemkine* de Sergei Eisenstein, 1925) ou com o impressionismo francês. E Portugal também não é esquecido, pois são referidos os estúdios criados no início da década de 20 em Lisboa e no Porto (Invicta Film, Caldevilla Film e Fortuna Film), bem como uma série de produções subordinadas a temáticas identitárias para mostrar ao mundo a imagem do país. Dos loucos anos 20, nos EUA, eram as vedetas Rudolph Valentino, os portugueses irmãos D’Algy, os americanos Gloria Swanson, Douglas Fairbanks e Mary Pickford, Greta Garbo, Clara Bow, os comediantes Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, todos eles adorados pelo público e fãs, no contexto de um poder crescente das estrelas de cinema, cujos excessos se verão cerceados, primeiro com o *Trust* de Edison e, depois, com o código de William Hays, em termos de moral e bons costumes (o crime e, sobretudo, o sexo eram aqui os visados). E, de repente, veio o terramoto com o cinema sonoro, que destrona violentamente o cinema mudo e, com ele, realizadores e atores que não se adaptaram aos novos tempos inaugurados com o musical *O Cantor de Jazz* (1927) de Alan Crosland. *O Crepúsculo dos Deuses* (1950) de Billy Wilder trata precisamente desse tema do desumano esquecimento de vedetas pela ingrata “fábrica de sonhos” que é Hollywood. Chaplin foi um forte detratador do cinema sonoro, considerando que vinha dar cabo da arte da pantomima, juntando-se à opinião de que o diálogo matava a poesia. Só fará o seu primeiro filme sonoro em 1940 – *O Grande Ditador* (p. 156). Em Portugal, o primeiro sonoro foi *A Severa* (1931) de Leitão de Barros. E para exemplificar o forte apego que ainda havia ao mudo refere o autor a célebre canção do teatro de revista popularizada pela voz de Corina Freire “Teodoro, não vás ao sonoro” (1931). A partir de agora, pois, surgirão novas vedetas, novas técnicas de representação e os argumentistas ganharão um relevo especial. E não tardará muito para que mais uma novidade se venha juntar ao rol de novidades: a introdução da cor nos filmes com o processo revolucionário da Technicolor que juntava três cores-base (vermelho, verde e azul) numa fórmula química conseguida nos anos 30. Todavia, ao contrário da brusca mudança do mudo para o sonoro, a introdução da cor foi um processo lento, havendo realizadores e filmes que resistirão ao cinema colorido preferindo as potencialidades da estética a preto e branco. Outras mudanças surgirão no horizonte, como a do alargamento dos ecrãs para *cinemascope* e *widescreen*, que aliás coincide com o declínio da Technicolor, entretanto ultrapassada por outras técnicas mais evoluídas. *O crash* da Bolsa nova-iorquina de 1929 e a Grande Depressão tiveram consequências nos EUA (e na Europa, os problemas económico-financeiros e políticos graves na Alemanha) e também no cinema: os filmes série B (mais baratos e mais curtos: *film noir*; *gangsters*; *pulp fiction*) e a estratégia de mar-

ketting das pipocas nas salas de cinema procuram constituir-se como uma resposta à crise então vivida. Com um novo tipo de filmes e de atores em que a provocação e o escândalo e em que a espetacularidade era filões a desbravar, a grande fábrica de sonhos que era Hollywood sairá reforçada, ultrapassando e ajudando o país a ultrapassar a grave conturbação do início dos anos 30.

No ano em que eclodirá a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) estrearam três filmes clássicos incontornáveis: o polémico *E Tudo o Vento Levou*, o mágico *O Feiticeiro de Oz* e *A Cavalgada Heroica* (a preto e branco). E, na Europa, a década de trinta também foi profícua com o realismo poético francês (Renée Char; Jean Vigo; Jean Renoir), o cinema-documentário de propaganda nazi de Leni Riefenstahl a que a máquina de Hollywood irá dar resposta (*Casablanca* de 1942, com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é um exemplo clássico). No pós-2ª Guerra, enquanto o *film noir* e outros géneros (terror e ficção científica) ganhavam relevo, na Europa era o tempo do neorealismo italiano que expunha cruamente e com uma nova linguagem estética o sofrimento causado pela guerra (*Roma, Cidade Aberta*, 1945, de Roberto Rossellini; *Ladrões de Bicicletas*, 1948, de Vittorio De Sica; *A Terra Treme*, 1948, de Luchino Visconti). Mário Augusto não esquece a aproximação deste género de cinema, no contexto português, a Manoel de Oliveira (*Aniki-Bóbo*, 1942) ou a influência do neorealismo nos anos 60 em Martin Scorsese e Francis Ford Coppola.

Os anos 50, nos EUA, foram complicados – o poder dos sindicatos nos estúdios, a caça às bruxas da comissão McCarthy, a concorrência da televisão, as barreiras comerciais – embora, apesar de tudo, a indústria tenha reagido com produções exuberantes e filmes épicos, bem como com a introdução de novos sistemas de projeção (Cinerama; Cinema-Scope; VistaVision) e com o som estereofónico nas salas de cinema.

Mário Augusto não esquece ainda o cinema japonês num breve relance que vai dos anos 30 até aos tempos recentes (cap. 13), destacando os realizadores Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Shohei Imamura, Ishiro Honda, Nagisa Oshima, bem como filmes recentes premiados em festivais. Terminado este capítulo, logo no seguinte se retoma a cronologia da cinematografia ocidental.

Os novos tempos, entretanto, estavam à porta: os rebeldes, agitados e contestatários anos 60 que novos atores como James Dean ou Marlon Brando ou mesmo que realizadores como Hitchcock encarnavam. A contestatária e experimentalista *Nouvelle Vague* francesa, agregada em torno dos *Cahiers du Cinéma* (Bazin; Truffaut; Bresson; Cocteau; Rohmer; Rivette; Godard, Chabrol; etc.), filmava cruamente a vida da rua, mostrando a revolta e o amor livre; era o tempo de uma nova geração inconformada e desafiadora do sistema conservador vigente, que explodirá nos célebres acontecimentos de maio de 68, em Paris, e cuja influência se fará sentir nos EUA ainda nos anos 60 (G. Lucas; S. Spielberg; F. Coppola; J. Milius; M. Scorsese). Tal tendência chegará a Inglaterra como *free cinema*, à Alemanha como *neuer Deutscher Film* e a Portugal como *novo cinema* (António Cunha Telles; Fernando Lopes; António de Macedo; José Fonseca e Costa; João César Monteiro; Paulo Rocha; António-Pedro Vasconcelos; etc.). Nos EUA, surgem filmes incómodos para o código Hays como *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?* (1966) de Mike Nichols ou como *Bonnie e Clyde* (1967) de Arthur Penn; Stanley Kubrick mudou a ficção científica com o seu incompreendido 2001: *Odisseia no Espaço* (1968); a era dos realizadores (e já não dos produtores) chegara para ficar: *Easy Rider* (1969) de Peter Fonda e Dennis Hopper, *O Cowboy da Meia Noite* (1969) de J. Schlesinger, *Fim de Semana Alucinante* (1972) de J. Boorman, *Voando sobre Um Ninho de Cucos* (1975) de M. Forman, *O Padrinho* (1972) de F. Coppola, *Apocalypse Now* (1979) de F. Coppola.

E, já depois do reconhecimento, o novo cinema não deixará de pisar linhas vermelhas, como no caso de *Mulheres Apaixonadas* (1969) de K. Russell, *O Último Tango em Paris* (1972) de B. Bertolucci, *Laranja Mecânica* (1971) de S. Kubrick., o que, diga-se, também acontecerá com o pornográfico *Garganta Funda* (1972) de G. Damiano. E novos atores apareceram, tais como R. De Niro, D. Hoffman, A. Pacino, G. Hackman, R. Dreyfus, J. Fonda, F. Dunaway, D. Keaton, etc.

E, num abrir e fechar de olhos, os admiráveis tempos da atualidade chegaram: a era digital, computadorizada, da realidade virtual, a era do *streaming* e das plataformas digitais, a era da globalização que permite a produção em múltiplos lugares do mundo e o trabalho em rede com acesso à nuvem. Mário Augusto dedica ainda, neste seu livro, um capítulo (o 17º) ao *cinema de animação*, desde Charles-Émile Reynaud, em 1892, até ao digital *Toy Story* de J. Lasseter, em 1995. E reserva o capítulo seguinte para o *cinema do mundo*, começando pelo modelo nórdico (o caso dinamarquês), passando pelo modelo indiano (Bollywood), o modelo nigeriano (Nollywood), o modelo chinês (e a nova geração de cineastas), o cinema de Hong Kong e terminando com o cinema da Coreia do Sul. E finaliza (cap. 19) com o futuro do cinema, ou melhor, do audiovisual, em que se impõe o mundo virtual e portátil do *streaming* e canais *web*, Youtube, Netflix (criada em 1997, na Califórnia), Apple TV+, Disney+, Amazon Prime e HBO. A incompatibilidade entre a Academia / Óscares e o cinema do *streaming* está a deixar de fazer sentido, num universo em que os estúdios produzem cinema com fórmulas algorítmicas que tudo regulam, deixando a televisão e as salas de cinema cada vez mais às escuras.

E assim se conclui o livro, ou melhor, a viagem de Mário Augusto por 125 anos de história da Sétima Arte (da lanterna mágica até ao digital), pelo evoluir desse *soft power* que nos seduz e envolve, porque ouvir/ver contar histórias é algo de primordialmente essencial ao ser humano. Porém, o autor ainda incluirá um derradeiro *corpus* de 125 filmes seus preferidos, subdividido em categorias: filme mudo; *western*; guerra; musical; ficção científica; animação; comédia; aventura; drama; *thriller*, *noir* e terror; clássico. Filmes para fruir na sua plenitude de vida, porque o cinema é, como dizia Charles Pathé (p. 39), fazer com que a morte deixe de ser absoluta.

SOBRE O AUTOR

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho (nascido em Lisboa, 1962) é Professor da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. É Investigador integrado do CLEPUL e colaborador do CIAC. É doutorado em Literatura Portuguesa Clássica pela Universidade do Algarve (2000), mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1990) e licenciado em Línguas e Literaturas Modernas por esta última Universidade (1985). Foi professor de Literatura Portuguesa para Estrangeiros no ILCP da FLLC, em 1986. Foi Professor na Escola Superior de Educação de Beja, entre 1987 e 1993, onde chefiou a Unidade das Ciências da Comunicação. Foi bolseiro do PRODEP, entre 1997 e 2000. Foi diretor do Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, entre 2000 e 2003. Foi investigador da CELL na UAAl, onde dirigiu uma Linha de Investigação. Participou em vários Júris de Doutoramento e de Mestrado, quer como presidente, quer como orientador, quer ainda como arguente. Publicou vários livros: *Ciência e Alteridade na Literatura de Viagens. Estudo de Processos Retóricos e Hermenêuticos*, 2003; *Aventuras d'Escrita (s). Estudos de Poética e Retórica*, 2004 (co-autor); *Retóricas*, 2005 (co-diretor); *O Fio da Memória - Ensaios*, 2005; *Outras Retóricas*, 2006 (co-diretor); *Viagem Maravilhosa do*

Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances. (...), 2007 (co-tradutor); *Ensaio & Outros Escritos*, 2008 (co-autor); *Viajantes, Escritores e Poetas: Retratos do Algarve*, 2009 (co-diretor); *A República – Figuras, Escritas e Perspectivas*, 2011 (diretor); *Artes e Ciências em Diálogo*, E-Book, 2013 (diretor); *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens*, 2015 – E-Book (diretor); *O monstruoso na literatura e outras artes*, 2018 – E-Book (co-editor);

Cultura e Literatura: Intervenções, 2018 – E-Book; *Medicina, Cultura, Literatura: Amato Lusitano e Garcia da Orta*, 2020 – E-Book; *Tópicos de Literatura e Cultura*, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021 – E-Book. Possui ainda numerosas publicações dispersas por diversas Revistas e Atas de Colóquios, nacionais e internacionais.