

A imprensa cinematográfica ao tempo do cinema silencioso em Portugal: geografias, temáticas e debates*

The Portuguese cinematographic press during the silent era: geographies, themes and debates

Joana Isabel Duarte
Faculdade de Letras
Universidade do Porto | Universidade de Lleida
Porto, Portugal
joanaisabelfduarte@gmail.com

RESUMO

Nos primeiros anos do século XX, as revistas e os periódicos especializados em cinema parecem responder a intenções comerciais. As primeiras publicações desta génese, a nível mundial, têm como objetivo a divulgação de novos filmes, de empresas cinematográficas e de salas de espetáculo relacionadas com o cinema. No entanto, publicações de feição cinéfila aparecem tão cedo quanto os inícios da década de 1910. Em Portugal, assiste-se ao aparecimento de uma “proto-cinefilia” em 1912, quando se publica a primeira revista de cinema portuguesa — a *Cine-Revista*, no Porto. Este artigo analisará as principais revistas, motivos, debates e preocupações da imprensa cinéfila durante o período do cinema silencioso em Portugal (1912-1931). Entre esses debates, destacam-se a defesa de um cinema português, a transição do cinema mudo para o sonoro e o cinema educativo. Bem assim, abordar-se-á a presença da crítica na imprensa especializada, assim como as relações entre as revistas de cinema portuguesas e estrangeiras.

PALAVRAS-CHAVE

Imprensa de cinema, Revistas cinéfilas, Cultura cinematográfica, Cinema mudo em Portugal, Crítica de cinema

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, film magazines and periodicals seem to have emerged from a commercial perspective. Worldwide, cinematographic press aimed to promote new films, film companies, and spaces related to movies, such as theatres and cinemas. However,

cinophile publications begin to appear as early as the 1910s. In Portugal, it can be witnessed the emergence of a “proto-cinephilia” in 1912, when the first movie magazine was published in Porto. This article provides a critical overview of the Portuguese cinematographic press during the period of silent cinema (1912-1931), examining the most prominent magazines, motifs, debates and concerns of that time. Special attention is given to contemporary discussions about such topics as the emergence of Portuguese filmmaking, the transition from silent to sound film, and educational cinema. Moreover, the article assesses the role that critics played in the specialised press and the relation between national and international publications about film.

KEYWORDS

Cinematographic press, Film magazines, Film culture, Silent film era in Portugal, Film critic

O estudo da história do cinema primitivo e dos primeiros anos da década do século XX apresenta algumas dificuldades sob o ponto de vista de investigação. Muitas das fontes — filmicas, hemerográficas, bibliográficas e publicitárias — perderam-se, não se encontram devidamente tratadas nos catálogos manuais de bibliotecas e cinematecas, e o seu acesso pode ser condicionado. Essa pesquisa depende, igualmente, dos relatos e histórias de cinema daqueles que viveram a época do cinema mudo, sem que a enunciação de fontes seja sempre cuidada.

Com efeito, a investigação do período entre os anos de 1896 até meados dos anos 30 fundamenta-se no trabalho de campo ao nível de hemerotecas, cinematecas e bibliotecas¹, processo por vezes moroso

* Este artigo decorre de uma investigação em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de uma bolsa individual de Doutoramento (Referência: SFRH/BD/143333/2019).

¹ No entanto, nos últimos anos tem-se assistido a um progressivo aumento de digitalizações de periódicos, de catálogos sobre filmes e fontes — até então existentes apenas manualmente — o que tem permitido alargar e facilitar o estudo desta cronologia. Sobre

e algo condicionado. Talvez por isso a imprensa especializada em cinema tenha sido, durante um largo período de tempo, pouco estudada e valorizada². Porém, nos últimos anos, tem-se assistido a um maior reconhecimento desses objetos, que já não servem só de auxílio pontual para os estudos em história do cinema português. As revistas de cinema e os boletins dos cineclubes passaram a ser entendidos com interesse em si mesmo, quer à luz da história da imprensa, quer à luz da história do cinema, da cultura cinematográfica e da cinefilia.

Note-se ainda que o estudo das revistas de cinema lida com dois fenómenos de comunicação e entretenimento de público de massas: a imprensa e a arte cinematográfica. É possível traçar várias afinidades entre a *imprensa* e o *cinema*, e desde cedo essa relação é delimitada, inclusivamente nas fontes primárias. Em 1908, o cronista Carlos Malheiro Dias compara estes dois *média* ao referir que “o cinematographo está para o teatro como o magazine está para o livro” (Dias *apud* Baptista, 2007). Alguns anos mais tarde, seria a vez de António Ferro traçar esta ligação, estabelecendo o “papel couché” como “o *écran* dos magazines” (Ferro, 1987, p.271) (sublinhado nosso). No entanto, se é certo que ambos constituem meios de comunicação de massas, como se referiu, é importante ter em conta que, no caso da imprensa portuguesa, esta se vota num primeiro momento à elite³, e não a todas as camadas ditas “populares”. O cinema, pelo contrário, reporta-se como um fenómeno bastante mais abrangente desde a sua origem.

Este artigo pretende delinear o percurso da imprensa de cinema ao longo de duas décadas do século XX —de 1910 a 1930— e que correspondem, *grosso modo*, ao período do cinema silencioso em Portugal. Para tal, consultaram-se todas as publicações especializadas desse período e procurou-se delinear as principais estratégias, temáticas e preocupações existentes nesse nicho da imprensa.

1. Surgimento e desenvolvimento de uma imprensa cinematográfica em Portugal. Características e distribuição geográfica

O surgimento de revistas especializadas em cinema aparece intimamente associado a dois fenómenos: a necessidade de divulgar e fomentar a indústria; e o desejo de escrever sobre os filmes e sobre essa nova arte emergente. É um fenómeno que se encontra atrelado, portanto, à crescente popularização do cinema. Internacionalmente, os primeiros espécimes de imprensa especializada em cinema parecem estar centrados na mera difusão de informação e de publicidade de determinadas salas, empresas e produtoras. Recorria-se, com efeito, a várias estratégias para publicitar os seus filmes, por vezes herdadas dos espetáculos de variedades e do teatro. Nesse sentido, reporta-se a existência de pequenas publicações e boletins próprios para os exibidores, que surgem muito cedo em países como Espanha⁴ (Nieto

Ferrando, 2018, p. 230; Monterde, 2018, p. 36), na França (Toulet, 1989) e no Brasil (Xavier, 1978, p. 136). As questões técnicas, comerciais e económicas fariam parte daquilo que se poderá designar como “proto-presse cinematographique” (Toulet, 1989, p. 14). Em Portugal, não nos deparamos com publicações comerciais e publicitárias para a mesma cronologia (1900-1910), estas parecem surgir um pouco mais tarde. É possível que tenham existido publicações desta génese nos primeiros anos do cinematógrafo; no entanto, pelas características físicas precárias e pelo propósito de tais objetos, estes podem não ter resistido ao tempo.

O crescente interesse pela cinematografia —ele próprio incitado por essas publicações periódicas e publicitárias dedicadas à exibição de filmes— culmina no aparecimento de um outro tipo de revistas, desta feita mais intimamente ligada aos fenómenos críticos, teóricos e sociais do cinema e ao início de uma proto-cinefilia. Talvez seja possível falar em cinefilia não só porque é um termo que aparece na imprensa da década 10, mas sobretudo porque parece haver uma preocupação progressiva na defesa e na divulgação do cinema, assim como nos fenómenos a ele atrelados. É este amor ao cinema que impulsiona um conjunto de pessoas a ir mais além dos fins comerciais e fundar revistas com uma tônica cultural, em torno do visionamento de filmes e da escrita sobre o cinema e os seus fenómenos. Este micro sistema cultural em torno do visionamento e da escrita sobre cinema estará na base dos grupos que formam a cinefilia dos anos 20 em diante, associada ao cineclubismo, à crítica e/ou culto das vedetas (Baecque & Frémaux, 1995, p. 135).

O primeiro periódico de cinema português foi publicado em 1912, no Porto, sob o título de *Cine-Revista*. A revista aproxima-se, na sua origem, de uma realidade comercial, já que se encontra sobremaneira associada a uma sala de cinema: o Jardim Passos Manuel, no Porto. Este cinema é amplamente publicitado ao longo das páginas da revista; que tinha como diretor Lopes Teixeira e como editor A. Nunes de Mattos, um nome que aparece frequentemente associado ao Passos Manuel (Duarte, 2017, p. 91), onde Mattos terá sido gerente. Bem assim, importa sublinhar a ligação deste mesmo Nunes de Mattos à fundação da produtora *Invicta Film*. Talvez por isso a publicidade feita à empresa de *Nunes de Matos – Invicta Film* ocupe um lugar tão expressivo na vida efêmera desta revista (Ibidem). Nesse sentido, o aparecimento de uma revista deste cariz tem algumas familiaridades com as publicações periódicas informativas e comerciais que se conhecem em França e Espanha para o período de 1900-1910; no entanto, a *Cine-Revista* não é meramente comercial, informativa ou publicitária. Os seus editais demonstram interesse na divulgação e no desenvolvimento da cinematografia em Portugal, afirmando-se que se a “Cinematografia triunfa definitivamente em todo o mundo” não poderá deixar de “triumfar entre nós” (S.n., 1912a, p. 17). No número seguinte, critica-se “a intriga que contra a Cinematografia em toda a parte dardejia venenos” (S.n., 1912b, p. 33) e discute-se a adoção de critérios de exibição por parte das empresas de produtoras e distribuidoras, que deveriam deixar de parte os “maus motivos, os assuntos dissolventes, os casos de escandalo” em favor do “film artístico” (S.n., 1912b, p. 34). Há, portanto, na *Cine-Revista* uma valorização de um determinado tipo de filmes em detrimento de outros, propondo-se, inclusivamente, a não-exibição de fitas consideradas perniciosas - um ensejo que ganharia um maior fôlego em anos vindouros, em especial com a ditadura do Estado Novo.

Os redatores da *Cine-Revista* teriam acesso a revistas de especialidade estrangeiras (sobretudo francesas) e incluem alguns excertos dessas publicações traduzidos para o português. Num desses

este aspeto, vd. Barrientos-Bueno (2013) que trata precisamente da disponibilização de recursos, na internet, úteis para a investigação em cinema primitivo.

2 À exceção da monografia de Alves Costa *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa* (1954), assim como algumas monografias de Jorge Pelayo, nomeadamente a *Bibliografia portuguesa de cinema* (1966; ampliada em 1986 e 1997).

3 Nos anos de 1910, a taxa de analfabetismo em Portugal era sobremaneira elevada. Por outro lado, nesta mesma época as revistas de cinema ainda não dispunham ainda de um grande aparato gráfico (fotografias de estrelas, ilustrações) que pudesse ser apelativo ao público analfabeto. É possível que, com o avançar da década de 20 e com a difusão dos *magazines*, o público das revistas se tenha alargado. No entanto, acreditamos que se destinavam primeiramente a um público esclarecido e com poder de compra.

4 Neste país existem várias publicações com fins comerciais e informativos, como *Artístico-cinematográfico: boletim quincenal* (Madrid, 1907-1908), mas é com *Arte y cinematografía* (Barcelona, 1910-1936) que se pode verdadeiramente falar no início de uma imprensa de cinema.

excertos, originalmente publicados no *Ilusioniste*, e vertido para o português pela redação da *Cine-Revista*, propõe-se, inclusivamente, a criação de uma “biblioteca da Cinematografia” (Arnauld 1912, p. 36), que preservasse os testemunhos visuais do mesmo modo que se preservam descrições textuais sobre eventos históricos. No nosso entender, a seleção e inclusão deste texto na *Cine-Revista* demonstra uma posição face ao cinema que ultrapassa a veia exclusivamente comercial: está próxima do entendimento do cinema como um bem prospetivo, a ser preservado e estudado. Do mesmo modo, nessa revista aparecem já os termos *cinéfilia* e *cinéfobia* (S.n., 1912c, p. 20). Tendo em conta que não conhecemos monografias sobre cinema portuguesas publicadas por esta altura⁵, a *Cine-Revista* poderá ter sido mesmo a primeira publicação especializada a adotar estes termos no nosso país.

Assim, e embora de vida breve e sem nunca se ter consolidado da mesma forma que outras publicações vindouras se consolidaram, a *Cine-Revista* deverá ser encarada não somente pelo seu interesse enquanto pioneira em termos de género, mas por todo o contexto que rodeia o seu surgimento, assim como pelas suas considerações em torno do “bom cinema” (e dos filmes vistos como “problemáticos”), e pelo emprego de vocabulário que já se encontra ligado a uma visão do cinema particular (i.e. desejo de preservação de filmes; reconhecimento de uma *cinéfilia* e de uma *cinéfobia*⁶; vontade e crença no desenvolvimento da cinematografia).

Note-se ainda que esta revista foi publicada no Porto, cidade que fora palco das primeiras experimentações cinematográficas portuguesas. As revistas especializadas em cinema chegariam bastante mais tarde à capital —apenas em 1917. Entre os cinco anos que separam a *Cine-Revista* portuguesa e a *Cine-Revista* de Lisboa (1917), editou-se fora das principais cidades do país o periódico *O foco* (1913-1915), em Torres Novas. *O foco*, não obstante o grafismo do cabeçalho que remete para a arte cinematográfica, soia ter apenas uma ou duas páginas dedicadas ao cinema —mais concretamente, ao argumento de determinado filme. É sobretudo um periódico “anunciador” (S.n., 1913, [1]), que faz o “reclame” da empresa cinematográfica local —*Empreza Sales Velez, Rodrigues e C^a*— e afeto ao Cine-Teatro Virgínia; convivendo com outros assuntos que dizem respeito às atividades e notícias da comunidade local.

Os exemplos da *Cine-Revista* e de *O foco*, no início dos anos 10, demonstra que a imprensa portuguesa foi, por razões que não conseguimos justificar plenamente, um fenómeno periférico —ou, como

5 Existem alguns livros que flirtam com o universo cinematográfico, nomeadamente *Cine-matographo: chronicas cariocas* de João do Rio (pseudónimo de Paulo Barreto), datado de 1909. Apesar de ter sido publicada no Porto, o autor é brasileiro e o conteúdo da obra é composto maioritariamente por crónicas narradas de forma “cinematográfica”. Com efeito, Rio defende a influência do cinema no género de crónica, e segundo Carvalho encontra no cinematógrafo “um campo a partir do qual cumprir seu projeto literário” (2014, p. 160). No entanto, no prefácio e posfácio o autor tece algumas considerações importante sobre cinema; e utiliza o termo *homo cinematographicus*, facto que foi valorizado por Matos Frias (2014, p. 25). Apesar da associação entre a crónica e o cinematógrafo se afigurar francamente interesse nos textos de Rio, no nosso entender, tal não chega para o considerarmos um livro exclusivamente sobre cinema. Seja como for, foi uma das primeiras referências publicadas em Portugal a demonstrarem já um grande reconhecimento pelo cinema. O autor carioca foi um precoce pensador do cinema no Brasil (Carvalho, 2014, p. 149) e algumas das suas ideias aproximar-se-iam das de Henri Bergson, pelo que a sua difusão em Portugal é significativa (Frias, 2014: 25). Com efeito, Rio compara o fluxo de imagens na mente com os processos de montagem que ocorrem no cinema (Frias, 2014, p. 25), o que fica bastante perceptível ao ler, no prefácio da sua obra, que “se a vida é um cinematographo (...), cada homem tem no craneo um cinematographo de que o operador é a imaginação” (Rio, 1909, p. VIII).

6 Cinéfobia aparece aqui como antónimo de *cinéfilia*, e define-se pela aversão ou desconfiança face ao cinema. Na *Cine-Revista*, a palavra cinéfobia parece ser utilizada para designar os detratores da arte cinematográfica.

então se dizia, da “província”. Encontramos semelhante situação em Espanha —as primeiras revistas surgem em Barcelona e não em Madrid—, embora neste país existam dados que remetam para uma certa resistência à arte cinematográfica na capital espanhola (Perucha, 2017, pp. 44-45). Essa resistência encontra-se ligada à composição da social madrilena, menos desenvolvida e europeísta que a capital catalã. Por outro lado, em Madrid estavam fortemente enraizados outros espetáculos de entretenimento, como o teatro de sainete, as *zarzuelas* e tóuradas —o cinema era uma atividade subordinada a outras diversões populares (Perucha, 2017, pp. 44-45).

A *Cine-Revista* de Lisboa, apesar de tardia, será, contudo, a mais importante e persistente revista da década de 1910, já que abarca os principais centros de atenção da imprensa cinematográfica internacional - as campanhas de defesa do cinema vs contra o cinema; o cinema como meio artístico e social; a indústria filmica; os filmes —ainda que textos informativos ou resenhas—; as relações do cinema com as outras artes. Estes pontos são, segundo Monterde (2018, pp. 48-49), essenciais na imprensa deste período. Nos últimos anos da década, surgiram outros periódicos especializados, como *O Cinema* (Viseu, 1919), *O Film* (Lisboa, 1919) e *Porto Cinematográfico* (Porto, 1919-1925).

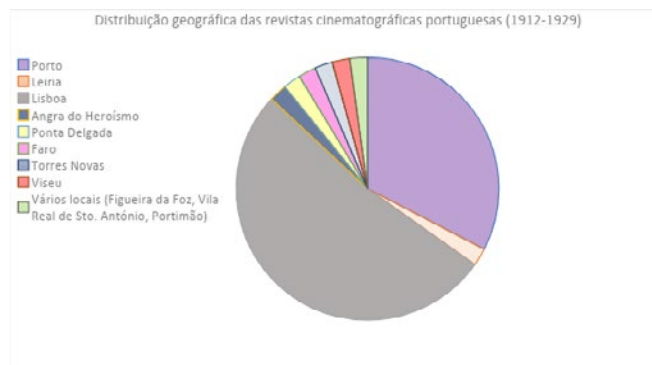


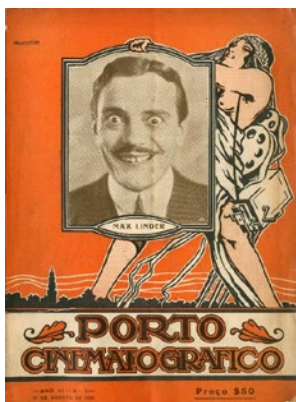
Gráfico 1. Distribuição geográfica das revistas cinematográficas portuguesas (1912-1929)

Estas publicações de 1919 correspondem, verdadeiramente, ao início do boom de revistas a que assistimos na década de 1920⁷. Pelo meio, surgiram ainda periódicos culturais onde o cinema era convocado e, sobretudo, já considerado como uma expressão artística—é o caso de *Arte: revista ilustrada* (Lisboa, 1917-1918) e *O artista: revista ilustrada de teatros, cinemas e de literatura* (Lisboa, 1918). No entanto, nenhuma destas duas revistas pode ser considerada uma publicação cinéfila e de especialidade.

Nos anos 20, assiste-se, como se referiu, a um surgimento considerável de revistas cinéfilas; e mantem-se a publicação de revistas que haviam começado na década anterior, como a lisboeta *Cine-Revista* e a portuguesa *Porto Cinematográfico*. Esse é um período prolífico para a imprensa cinéfila, que se beneficia de um crescente interesse do público e da produção de alguns dos mais célebres

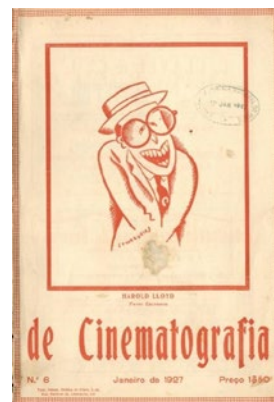
7 Entre o surgimento de *O foco* (1913-1915) e da revista *Cine-Revista* (Lisboa, 1917-1924) existe um vazio na edição de revistas de cinema de quatro anos. É possível, para a época da I Guerra Mundial, estabelecer uma ligação direta entre a escassez de materiais para a prensa devido ao conflito bélico e a diminuição de revistas de cinema (Duarte, 2021, p. 131). No entanto, para o período da I Guerra Mundial, não dispomos de dados suficientes que nos permitam estabelecer uma relação direta entre o impacto desta na edição da imprensa especializada, embora seja significativo o aumento de revistas especializadas já em 1919, e a escassez de publicações entre 1914 e 1918.

filmes portugueses do período silencioso, sob a égide da Invicta Film. Recorde-se que a Invicta Film, num período entre 1918 e 1925, realizou 25 longas-metragens e essa cronologia pode ser considerada como a época de ouro do cinema mudo português (Costa, 1978, p. 124). Talvez por isso muitas revistas desta época —como *Porto Cinematográfico*, *Invicta Cine*, *Cinema: semanário ilustrado* (Porto, 1925), *De cinematografia* (Porto, 1925-1927) estejam, precisamente, sediadas na segunda capital do país [Gráfico 1]. Embora se conheçam alguns periódicos publicados no Porto para cronologias posteriores —como os anos 30— tardarão muitos anos até se voltar a publicar revistas cinéfilas de relativa longevidade e qualidade nesta cidade. Se excetuarmos os *Boletins do Cineclub do Porto* —talvez os mais importantes que se publicaram neste país— só no pós-25 de abril com a revista *M – Revista de cinema* (Porto, 1975-1977) e *Cinema Novo* (Porto, [1978]-1985), é que o Porto volta a ser posto no mapa das edições periódicas de cinema. Bem assim, as publicações são mais frequentes na então chamada “provincia” durante os anos 20 do que em qualquer outra cronologia. Com o tempo, Lisboa monopolizou este domínio.



Imagens 1 e 2. Capas das revistas *O film* e *Porto cinematográfico*

Muito embora os anos 20 correspondam à época dos *magazines*, esse “hábil fabricante de imagens —escritas, fotografadas ou desenhadas” (Freitas, 1986, p. 19), a maioria das revistas apresenta pouca qualidade gráfica no que diz respeito à reprodução de fotografias. Não obstante, destaca-se a grande presença de caricaturas dos protagonistas do écran, assinados quer por portugueses (como Cunha Reis), quer por estrangeiros (entre os quais, por exemplo, o célebre Miguel Covarrubias) [Figura 5]. É apenas na viragem dos anos 20 para os anos 30 que, sob o ponto de vista da ilustração, se encontram exemplares notáveis, graças à presença assídua de artistas plásticos na colaboração de revistas como *Imagem* [Figura 4] e *Kino*. As capas tendem a ser algo modestas, embora existam algumas exceções, nomeadamente na edição de números especiais [Figura 3]. A *Imagem*, propriedade da Bertrand & Irmãos, destaca-se particularmente pela sua qualidade gráfica, sendo um marco no panorama das revistas portuguesas desta época (Cf. Lobo, 2009, p. 84; e Ribeiro, 1941, p. 9).



Imagens 3, 4 e 5. Capas das revistas *Cinegrafia*, *Imagem* e *De Cinematografia*

2. As principais temáticas e debates na imprensa cinéfila durante o período silencioso e a transição para o sonoro

Um estudo de Tiago Baptista, que analisa as publicações especializadas em cinema na década de 1920, aponta como principais temáticas o cinema como arte, os exibidores e exibição, as relações do cinema com o teatro, a produção cinematográfica, o cinema nacional, entre outros (2003, p. 185)⁸. A estes juntam-se o vedetismo, visível através das inúmeras entrevistas e fotografias de cena de personalidades relacionadas com o mundo do cinema, e os *fait-divers*. Com efeito, o culto das vedetas é um importante fenómeno na imprensa especializada desta década (sobre este assunto, vd. Baptista, 2015; Duarte, 2018a & 2018b). Essas manifestações do vedetismo na imprensa portuguesa dizem respeito sobretudo a “estrelas” e “astros” estrangeiros, estando ainda por explorar as estrelas portuguesas desta época. Talvez não seja possível, nos anos 20, falar de vedetas de cinema lusas —embora existam vedetas do teatro que trabalham para o cinema, como é o caso de Brunilde Júdice. Será apenas a partir dos anos 30 que começa a ser possível falar em estrelas de cinema, como o exemplo de Beatriz Costa bem o demonstra, embora estas continuam a estar sempre ligadas aos palcos teatrais.

A maioria das revistas dos anos 20 —como *Porto Cinematográfico*, *Cinéfilo* ou *Imagem*— situam-se num discurso marcado por um certo hibridismo, exibindo ora matérias de curiosidades sobre estrelas, ora

notícias, debates e considerações sobre a cinematografia portuguesa. Nunca são, por isso, revistas exclusivamente “populares”—até porque, como já se referiu, a taxa de analfabetismo era uma das mais altas da Europa neste período, pelo que uma revista de cinema seria necessariamente direcionada para um público com uma literacia mínima.

2.1. Funções sociais do cinema nas revistas: a legitimação do cinema como arte e o cinema educativo

Foi também durante o período do cinema silencioso em Portugal que a imprensa cinéfila especializada começou a semear aquilo que poderíamos designar como funções sociais do cinema, e que viria a ser fomentado nas épocas por vir. Entre essas funções sociais, destacam-se o entendimento do cinema como expressão artística, o cinema como dotado de características potencialmente pedagógicas, educativas e/ou moralistas; e o cinema como uma função política. Na época a que nos reportamos, os debates em torno do cinema enquanto arte e do cinema educativo parecem ser os mais significativos.

Não há dúvida de que a imprensa especializada foi um dos principais veículos de defesa do cinema, marcando uma posição clara em relação a este (Monterde, 2018, p. 48). Entre essas formas de defesa do cinema, destaca-se particularmente o ato de realçar a sua natureza artística. Essa discussão inicia-se por volta dos anos 10—quando se começa a vulgarizar o termo ‘arte cinematográfica’—quer na Europa, quer nos Estados Unidos (Bywater; Sobchack, 1989, p. 7). Com efeito, é por esta altura que o estabelecimento do cinema como arte é amplamente desenvolvido por Riccioto Canudo, no seu célebre Manifesto das Sete Artes.

Em Portugal, demonstramos, a propósito da *Cine-Revista* (1912), que alguns filmes já eram passíveis de ser entendidos como obras de arte (S.n., 1912b, p. 34). Bem assim, e como se mencionou anteriormente, algumas revistas emprestam a epíteto arte para falar de arte cinematográfica, como as publicações culturais *Arte: revista ilustrada* (Lisboa, 1917-1918), *O artista* (Lisboa, 1918) ou *Arte muda* (Lisboa, 1928). Também um livro assinado por Vamorelis, denominado *Arte cinematográfica: apontamentos para um estudo* (1930), irá uma vez mais reportar-se ao cinema como uma forma de arte, da mesma forma que a pintura, a escultura e a música o eram.

A associação do cinema a uma criação artística é, pois, uma tentativa de o legitimar. Não foi, no entanto, a única forma de o fazer. A valorização do cinema pelos seus efeitos sociais—nomeadamente ao nível da educação e dos bons costumes—será sobremaneira frequente na imprensa de especialidade. No nosso entender, os preceitos da *Nouvelle education* (Nova Educação)—movimento de renovação do ensino, que devia acompanhar as mudanças tecnológicas e industriais testemunhadas ainda no século XIX—difundidos nas décadas de 10 e 20 um pouco por todo o mundo, podem ajudar a compreender a origem e disseminação do cinema educativo.

No caso português, esta preocupação surge ainda na década de 10, através da *Cine-Revista*, ao divulgar notícias em prol do cinema educativo no estrangeiro. A temática foi desenvolvida ao longo dos anos 20 e, particularmente, em meados dos anos 30. Nos periódicos não só se tenta auscultar a utilização do cinema para fins educativos nas escolas, a partir de um *Inquérito* movido pela *Cinéfilo* em 1928, como se divulgam artigos de opinião e notícias de avanços neste âmbito no estrangeiro (Duarte, 2019, pp. 127-128). Algumas das nações elogiadas são, precisamente, a alemã e a russa, que muito investiram num cinema

de cariz ideológico e propagandístico (Duarte, 2019, p. 129). Com efeito, o cinema enquanto veículo *educativo* não se refere somente a propriedades pedagógicas, sendo igualmente frequente a existência de artigos de opinião que aludem às qualidades “moralizadoras” do cinema—preocupação que já se encontrava implicitamente presente na *Cine-Revista*. Um dos pioneiros do cinema português—Costa Veiga—irá igualmente apelar à necessidade de se fazerem “filmes educativos” (Nunes, 1923, p. 31), defendendo sempre, ao longo dos anos 20, “a função educativa e instrutiva do Cinema” (A[Imeida], 1928, p. 5) para a formação do caráter do indivíduo “sem desmoralizar”.

Recorde-se que, por esta mesma altura, em 1926, instituiu-se a censura em Portugal, que ia ao encontro das opiniões aqui reproduzidas: a necessidade de proteção da sociedade no que diz respeito aos fatores que a desorientem contra a verdade, a justiça, o bem comum (Seabra & Lopes, 2020, p. 21). A censura seria um instrumento amplamente utilizado pelo Estado Novo que, à semelhança do que aconteceria ao longo dos anos 30 noutras políticas totalitárias da Europa, filtrava o que se podia e não podia ver. Em 1932, considera-se por fim que o cinema possa ser incluído em práticas pedagógicas de uma forma científica, moral e patriótica (Duarte, 2019, pp. 128-129). Sendo o cinema um instrumento de controlo de opinião pública e de propaganda política—a “sétima arma” (Ribeiro, 1940, p. 5), como lhe chamaria António Lopes Ribeiro—não se estranha que os regimes ditatoriais defendessem o cinema na sua vertente educacional, de ordem moral e nacionalista, ao mesmo tempo em que evitavam assuntos dissidentes e problemáticos. O cinema na sua vertente edificadora e educativa foi, assim, uma discussão que marca o final dos anos 20, mas que conhecerá maiores concretizações na década seguinte, como arma propagandística dos regimes totalitários.

Os debates em torno do cinema como expressão artística, e como dotado de funções sociais, educativas e moralizantes, percorreram toda a imprensa especializada durante a primeira metade do século XX. O cinema educativo irá mesmo conhecer um novo período de contenda nos anos 50, com a emergência dos cineclubes, mas desta feita já sem o travo edificante e moralizador tão acentuado. Nestes anos 20, há, no entanto, uma outra disputa que marca de forma indelével as revistas do período silencioso. Trata-se da polémica da transição do cinema mudo para o sonoro, que irrompe no final da década.

2.2. Mudo ou sonoro? Defensores e delatores da arte do silêncio

A discussão entusiástica em torno do cinema sonoro constitui um dos fenómenos mais célebres da imprensa periódica cinéfila da década de 20 e de inícios de 30. A arte cinematográfica, que ao longo da década de 20 era descrita como a “arte do silêncio” (S.n., 1923a, p. 2) e a “arte muda”, sofreu uma grande reviravolta com as transformações tecnológicas de finais da década de 20, a vulgarização do sonoro. Passou a ficar, assim, desprovida das características que durante pelo menos uma década a caracterizaram. As expressões *silencioso* e *mudo* convivem na imprensa portuguesa. Nesse aspeto, consideramos que não é inteiramente verdade afirmar que os epítetos *mudo* e *silencioso* sejam inteiramente retrónimos⁹; nem que

“ni los espectadores y los críticos de 1925 decían que iban a ver a una ‘película muda’, ni los espectadores actuales

⁹ Do inglês *retronym*, trata-se de um neologismo criado para diferenciar uma versão original de um objeto ou conceito face a uma versão mais moderna e recente.

dicen que van a ver una ‘película hablada’. Será a partir de una fecha simbólica, 1927, año de *El cantor de jazz*, cuando todo el cine anterior se califique retrospectivamente como mudo” (Chion, 2004, p. 20).

A imprensa periódica de vários países documenta o uso de “mudo” e “silencioso” para o cinema dos anos 20 muito antes da data simbólica de 1927, e não a partir de 1929, data em que, segundo Chion, a expressão cinema mudo já estaria documentada (2004, p. 20). No caso português, a publicação *Arte do silêncio* (Lisboa, 1923) é disso exemplo, assim como o célebre texto de António Ferro *As grandes trágicas do silêncio*. No entanto, a partir de 1928 o uso do termo “mudo” parece ser efetivamente mais abundante, tendo surgido inclusivamente uma publicação portuguesa com esse nome —*Arte muda* (Lisboa, 1928), dirigida por Rino Lupo— e uma publicação espanhola *Arte mudo* (Barcelona, 1928-1929).



Figura 6. “As grandes épocas do cinema”, tira cómica de Bernardo Marques (*Kino*, 1930, p. 8)

Ainda que o cinema nunca tenha sido inteiramente mudo ao longo das suas três décadas de existência —muitas vezes havia recurso a inventos que propiciavam a sincronização entre som e imagem (Chion, 2004, p. 23)— a “transição” para a tecnologia do cinema sonoro não deixou de causar debate na imprensa. Se, por um lado, existiam aqueles que acreditavam que o cinema sonoro não oferecia nada de especial¹⁰ e desprovia o cinema de qualidades artísticas (Chion, 2004, p. 24); por outro, o sonoro também conheceu os seus entusiastas, inclusivamente entre os intelectuais. Assim, na viragem da década de 20 para a de 30, os “fonofilmes” e os “filmes falados” não foram recebidos de forma consensual. Segundo as fontes de época, o sonoro causava grandes dificuldades práticas, que se prendiam não tanto com a adaptação de salas de cinema ao sonoro, mas com o entendimento do idioma do filme (Saraiva, 1931, p. 10). Para outros, como vários redatores da segunda série de *Imagem*, alguns de *Cinéfilo*, e mais tarde *Kino* e *Filmes* (Porto, 1931-1932), o cinema sonoro é visto com bons olhos e até impulsionado (Duarte, 2018, p. 56). Ainda assim, estes paladinos do sonoro não deixam de vacilar —é o caso de José Gomes Ferreira, que, por vezes, demonstra uma nostalgia por esse velho cinema— nem de tecer comentários humorísticos sobre o filme falado: Bernardo Marques, artista e colaborador de *Imagem* e *Kino*, irá mesmo, em 1930, brincar com o facto do sonoro exigir um “curso de línguas” [Figura 6].

Grosso modo, a partir de 1931 este debate começa a progressivamente desaparecer das páginas das revistas. Existem já numerosas salas adaptadas para os filmes falados, o público aceitou a sua vulgarização e inclusivamente estreia o primeiro filme falado português —*A severa* (Leitão de Barros, 1931).

3. Outros redutos para a escrita de cinema nos anos 20: a crítica fílmica na imprensa diária

A escrita de cinema não era, contudo, feita exclusivamente a partir das revistas cinéfilas. Estas eram o lugar privilegiado para a difusão de imagens —fotografias publicitárias das estrelas, fotografias de cenas de filmes— e para a exploração de assuntos relacionados com a arte cinematográfica e os seus protagonistas, mas não eram as únicas detentoras de produção crítica sobre cinema. A imprensa diária, ao longo dos anos 20, foi também um lugar de discussão do cinema. Félix Ribeiro sublinha essa importância, e aponta como principais exemplos as colunas de cinema que existiam em periódicos como o *Primeiro de Janeiro*, para onde escrevia Alberto Armando Pereira em 1925 —veremos este mesmo crítico associado a revistas como *Porto Cinematográfico* (Porto, 1919-1925), *Cinema – Semanário Cinematográfico* (Porto, 1932-1934) e a boletins como *Trindade – Programas* (1931-1951)—, Avelino de Almeida (associado igualmente à *Cinéfilo* a partir de 1928) e mesmo o cineasta Jorge Brum do Canto. O *Diário de Lisboa* também seria detentor de uma rubrica dedicada à arte cinematográfica, com a colaboração de António Lopes Ribeiro; que se torna presença assídua no *Sempre Fixe* a partir de 1927. Para Félix Ribeiro, que escreveu uma pequena história da imprensa cinematográfica na revista *Animatógrafo*, foi nestas colunas —e não nas revistas especializadas— que se iniciou verdadeiramente a crítica cinematográfica em Portugal (Ribeiro, 1941, p. 10). Os juízos de valor em torno de filmes haviam começado mais cedo, embora muitas vezes no anonimato —o que impossibilita a caracterização de um perfil de um crítico. No entanto, é possível que Félix Ribeiro tenha considerado que António Lopes Ribeiro —que à época assinava como *retardador*— a fez de forma consistente e regular, provida talvez de maior qualidade do que a maioria de resenhas e textos sobre filmes que se publicam nos demais periódicos. Nem sempre essas pequenas crónicas de Lopes Ribeiro seguem os passos da escrita de crítica habitualmente canonizados por Bordwell (2004, p. 54) —a *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, que muito devem à retórica clássica—, faltando método e argumentação de ideias no que escreve, assim como amplas descrições, destaque de qualidades/defeitos do filme. No entanto, os seus escritos estão frequentemente bafejados de juízos de valor, sintetizados para responder à mancha gráfica disponível no periódico onde escreve. É, igualmente, inegável a presença de um estilo próprio (*elocutio*) nos escritos de Lopes Ribeiro, dotados de personalidade, e muito caracterizados pelo recurso ao humor. Por esta mesma altura, no entanto, também José Régio e Casais Monteiro escreviam sobre cinema em publicações periódicas, nomeadamente a *Presença*. Numa dessas *Legendas cinematográficas* —a rubrica para qual José Régio escreve— o autor discursa, a partir dos filmes de Buster Keaton e Charlie Chaplin —sobre a independência do cinema em relação ao teatro (Silva, 2020, p. 52). Os filmes destes cómicos ajudam a explicar a natureza e as funções do cinema, o que os distingue das outras artes —como a literatura, o teatro—, o que revela discurso bastante mais próxima da crítica e do ensaísmo do que os primeiros textos de Lopes Ribeiro. Entre 1927 e 1930, José Régio dedicou atenção à produção cinematográfica portuguesa, recusando argumentos patrióticos e pugnando pelas características “universais” do cinema (Margarido, 2006, p. 51). Curiosamente, Félix Ribeiro destaca, na sua breve história da imprensa de cinema, Lopes Ribeiro enquanto crítico, mas não alude ao papel dos presenciistas na “criação” de uma crítica cinematográfica em Portugal. Não obstante esta omissão, considera-se que Félix Ribeiro acertou em colocar Lopes Ribeiro como uma figura central da crítica

portuguesa, já que este foi, na primeira metade do século, essencial para a escrita e divulgação do cinema, não apenas nos já referidos periódicos, mas também em publicações especializadas como *Kino* (Lisboa, 1930-1931) e o *Animatógrafo* (Lisboa, 1933; 1940-1942). Em nenhuma delas Lopes Ribeiro abdicou do recurso à comicidade e ironia na sua escrita.

4. O papel das publicações estrangeiras nas revistas de cinema portuguesas

Encontra-se documentado o facto das revistas estrangeiras serem lidas em Portugal, não só apenas pela existência de representantes nacionais em revistas europeias e brasileiras, mas também por artigos que aludem ao acesso e leitura de revistas como *Photoplay* (Chicago, 1911-1980) no país (Duarte, 2018, pp. 41-42). Não sendo possível definir como nem quando as revistas de cinema estrangeiras começam a circular em Portugal, e qual o tipo de acesso que os leitores cinéfilos teriam a estas, verifica-se, no entanto, que em 1912, na *Cine-Revista*, já existia conhecimento e citação, por parte dos editores, de publicações estrangeiras, em especial francesas. Bem assim, nas revistas que se seguiram —ainda nos anos 10— a tradução e reprodução de matérias originalmente publicadas em revistas europeias não foi incomum. De facto, estes exemplos estrangeiros, quer dissessem respeito à teoria do cinema ou às experiências do cinema educativo, eram importantes, como referiu Ismael Xavier (a propósito do panorama brasileiro), “no desenvolvimento das argumentações em torno dos problemas nacionais; constituíam um modelo a ser seguido ou evitado” (1978, p. 169).

Será, no entanto, nos anos de 1920 que mais se testemunha o acesso a revistas de especialidade por parte de leitores portugueses, o que significa que estas não seriam desconhecidas por cá (Duarte, 2018, p. 41). Em 1928, a revista *Cinéfilo* (Lisboa, 1928-1981) refere que o conteúdo da imprensa cinematográfica estrangeira era “lido entre nós, pelos cinéfilos que não se limitam a conhecer as fitas” (S.n., 1928a, p. 3). Um outro exemplo, desta vez fornecido pelo periódico *Cine* (Lisboa, 1928-1931), em 1929, menciona a existência de cinéfilos portugueses que “se guiavam lendo as revistas de especialidade que o estrangeiro exportava semanalmente às toneladas” (S.n., 1929, p. 4). Se bem que às “toneladas” constitui claramente uma hipérbole, o comentário permite perceber que materiais desta natureza circulariam com alguma facilidade; e não apenas a um grupo seletivo de “entendidos” (como os que editam e escrevem para as revistas).

Por outro lado, dentro daqueles que trabalham no ofício das revistas, a reprodução de textos publicados noutros periódicos é bastante comum. Associada a esta matéria, surgiram, por vezes, notícias de plágio. Em 1924, o periódico *Jornal dos Cinemas* (Lisboa, 1922-1924) notifica a existência de um plágio de um seu colaborador, a partir de uma biografia de Georges Carpentier que havia sido publicada originalmente numa revista espanhola (S.n., 1923b, p. 158). Os leitores por vezes parecem desconfiar de uma certa apropriação “de opinião estrangeira”, segundo um artigo publicado em *Imagem*:

“muitos cinéfilos, leitores das secções de especialidade, afirmam (...) que os críticos nacionais (...) limitam a sua tarefa a decalcar, com o mais descaro, a opinião estrangeira (...) encostam-se a André Lang (...) a Pierre Desclaux, a Jean Bertin... e até a Louis Delluc que já deve estar farto de ser cadáver”. (S.n., 1928b, p. 25)

Nos dados que por ora encontramos, parece evidente estarmos perante uma predominância da literatura francesa. Bem assim, e como se intui pelas acusações de plágio supramencionados, serão frequentes os casos em que se “recicla” opiniões e notícias de outrem sem citar devidamente a fonte. Está ainda por fazer, no entanto, uma recolha rigorosa das origens das citações e das reproduções de textos traduzidos para as revistas portuguesas. Esse trabalho permitiria compreender exatamente quais as principais influências da imprensa de cinema portuguesa, assim como as revistas cinematográficas estrangeiras que mais circulavam e eram lidas pelos portugueses associados à edição dos magazines cinematográficos.

5. A presença de representantes e correspondentes portugueses em revistas estrangeiras

A relação da imprensa especializada portuguesa com a imprensa estrangeira não era unilateral. De facto, reporta-se a existência de correspondentes portugueses para revistas francesas e espanholas, tão cedo quanto a década de 1910. Muitas vezes essa representação portuguesa surge pela divulgação de estreias nas principais zonas do país (Porto, Lisboa), preparação de novos filmes e, muito especialmente, o aparecimento de novas revistas lusas. Ao longo da nossa investigação, encontramos um correspondente português —José Augusto Rocha— que escreve sobre as novidades lusitanas no âmbito cinematográfico no periódico catalão *El Mundo Cinematográfico*¹¹ (Barcelona, 1913-1921), pelo menos desde 1919, embora não proceda à crítica de cinema. Já nos anos 20, descobrimos igualmente a colaboração de Francisco Novais Castro para a revista *La Pantalla* (Madrid, 1926-1929) —publicação onde assinam personalidades como Juan Piqueras e Carlos Fernández Cuenca (Nieto Ferrando, 2018, pp.486-489)— numa rubrica designada «El cine en Portugal», a partir de 1928. Acreditamos que Francisco Novais Castro seja o mesmo colaborador de revistas portuguesas como *Invicta Cine* (Porto, 1923-1936) *Arte Muda* (Porto, 1928) e *Cine-Teatro* (Lisboa, 1929-[1931]). A estes, juntam-se, nos anos 20, outros nomes mais sonantes, como os de Félix Ribeiro e Alberto Armando Pereira. Félix Ribeiro reporta ter colaborado na revista *Cinéa*, enquanto representante de Portugal em 1923, e na *Ciné-Magazine* (Paris, 1921-1935), para onde terá escrito em meados dos anos 20 (Ribeiro, 1941, p. 14). Já Alberto Armando Pereira, diretor de *Porto Cinematográfico* (Porto, 1919-1925), escreve a partir de 1929 para essa mesma *Ciné-Magazine*, tendo colaborado ainda com a já referida revista *El mundo cinematográfico* (Gomes, 2004, p. 191) e na revista *Cine-Mundial* (Rocha, 1919, p. 43) —uma revista norte-americana vocacionada para o público hispano falante (América do Sul e Espanha), embora também possuísse algumas colunas em português (Navitski, 2017, pp. 112-113).

A existência de correspondentes e representantes portugueses em revistas estrangeiras, que espoleta nos anos 20, crescerá substancialmente nas décadas seguintes e são uma importante forma de divulgação do cinema nacional além-fronteiras. A partir de 1930, é possível encontrar correspondentes portugueses em revistas brasileiras: é o caso de J. Alves de Cunha, que escrevia para a *Cinearte* (Lucas, 2005, p. 73), e Carmellino Callaya, que representava *A scena muda* em Portugal (Callaya, 1939, p. 23). Também o crítico e futuro cineclubista Alves

¹¹ Como o nome sugere, é uma revista que para além de informar e opinar sobre as questões tecnológicas, industriais, etc., sobre o mundo do cinema, confere uma considerável importância às notícias do mundo, na secção “Ecos mundiales” (Nieto Ferrando, 2018, p. 461). Não obstante, é uma revista que por vezes publicava artigos reflexivos (Nieto Ferrando, 2018, p. 462).

Costa aparecerá associado a revistas inglesas, francesas e espanholas nos anos 30 a 50, no entanto, essa colaboração verifica-se a nível pontual, tendo apenas tido uma representação assídua na revista *Close-Up*.

Considerações finais

O estudo das publicações periódicas associadas ao cinema elucidam em inúmeros aspetos da história do cinema e da cinefilia. As revistas têm uma função de arquivo face ao tempo que se reportam, enquanto documento das relações sociais e de produção que aconteciam em torno do universo cinematográfico. No entanto, e como argumentaram Biltreyest e Vijver (2021, p. 1-2), as revistas não são apenas paratextos e fontes adicionais para o entendimento dos filmes, da indústria, das estrelas e de outros fenómenos que dizem respeito ao universo cinematográfico. Assim, praticamente desde a sua origem, nos anos 10, que as revistas especializadas pretendem eventualmente influir na produção cinematográfica; e, especialmente no período a que nos reportamos, no desenvolvimento de uma indústria nacional. Com efeito, muitas revistas alegam, nos seus editoriais, terem sido fundadas para a promoção do cinema em Portugal (como vimos a propósito de *Cine-Revista*), e, finalmente, de um cinema *português* (sobre este assunto, vd. Baptista 2003). Do mesmo modo, verificou-se que os discursos respeitantes questões como o cinema pedagógico e a querela do cinema silencioso vs cinema sonoro estão longe de serem meramente informativos. No caso da transição do cinema mudo para o silencioso, esta discussão foi capaz de gerar, inclusivamente, motivos visuais de grande interesse, como são disso exemplo as inúmeras ilustrações, caricaturas e tiras cómicas de artistas portugueses publicadas nas revistas especializadas (Duarte, 2022). Assim, esses periódicos não se limitam às relações do cinema, sendo possível encontrar algumas conexões com outros *media*, nomeadamente as artes plásticas e a fotografia. Essa relação de intermedialidade, que começa no final dos anos 10, desenvolve-se ao longo da década de 20 e encontra um dos seus expoentes na década de 30.

Como se referiu, as primeiras revistas publicadas em Portugal têm uma raiz —mais ou menos denunciada— ligada a questões comerciais. Essa afinidade é visível, nos primórdios da imprensa cinematográfica, a nível de empresas locais —como é o caso da *Cine-Revista* portuense e de *O Foco*, associados a salas de cinema específicas— e, com o avançar da década, a um nível mais abrangente, que incluía empresas distribuidoras e produtoras, nacionais ou estrangeiras. Tal ligação não se afigura nada estranha, visto que as revistas de cinema dependiam da publicidade e do acesso a fotografias, notícias etc., fornecidos por aquele tipo de empresas. No entanto, e simultaneamente, são revistas que desde o início pretendem impulsionar o interesse pelo cinema, como é o caso da *Cine-Revista* portuense.

Alguns anos mais tarde, em 1917, com a *Cine-Revista* de Lisboa, encontramos já um fenómeno cinéfilo muito mais amplo: começa-se, paulatinamente, a entrar no mundo do culto das vedetas; a seguir com atenção os avanços técnicos e tecnológicos do cinema; a forma como este é encarado (como expressão artística; veículo educativo); e a expressão de desejos de criação de uma cinematografia que seja *portuguesa*.

Nesse sentido, é justo afirmar que a maioria das temáticas e preocupações que existem na imprensa cinéfila do século XX —sobretudo até aos anos 60—, têm a sua origem nos periódicos de finais da década de 10 e 20: são questões e interesses que se delineiam nestas páginas. Bem assim, a questão da internacionalização do cinema português através da imprensa periódica, visível na representação de críticos

e jornalistas portugueses no estrangeiro e no reaproveitamento de informações publicadas noutras revistas especializadas europeias, é um fenómeno já patente no período em análise. Estas relações das revistas portuguesas com as estrangeiras é um dos pontos que esta investigação deixa em aberto e que poderá ser proveitoso para investigações futuras.

FONTES CITADAS

- A[meida], A. (1928, 30 de junho). Manuel Maria da Costa Veiga. O mais antigo cinéfilo português recorda-nos o seu amor pelo Cinema. *Cinéfilo*, 3.
- Arnauld, G. (1912, julho). Cinema. *Cine-Revista*, 3, 35-37.
- Callaya, C. (1939, 28 de novembro). Cinema Portuguez. *A scena muda*, 975, 23.
- Nunes, J. B. (1923, 1 de fevereiro). Costa Veiga, o iniciador do cinema lusitano. *Jornal dos cinemas*, 3.
- Ribeiro, A. L. (1940, 16 de dezembro). Sétima Arte – Sétima Arma. Animatógrafo, 6.
- Ribeiro, F. (1941, 8 de dezembro). Pequena história da imprensa cinematográfica. *Animatógrafo*, 57, 8-10; 14.
- Rocha, J. A. (1919, 10 de setembro). Portugal. *Mundo cinematográfico*, 175.
- S.n. (1912a, junho). Na primeira etapa. *Cine-Revista*, 2, 17-18.
- S.n. (1912b, julho). Em marcha. *Cine-Revista*, 3, 33-34.
- S.n. (1912c, junho). Echos de toda a parte. *Cine-Revista*, 2, 20-21.
- S.n. (1913, outubro). Duas palavras. *O foco*, 1.
- S.n. (1923a, 1 de janeiro). Primeiras palavras. *Jornal dos Cinemas*. I.(1) (1 janeiro).
- S.n. (1923b, 1 de junho). Um plagio. *Jornal dos Cinemas*, 11.
- S.n. (1928a, 2 de junho). Porque vem ao lume esta revista. Cinéfilo. I(1).
- S.n. (1928b, junho). Plagiar, não plagiar... *Imagem*, 1.
- S.n. (1929, julho). O primeiro aniversário da “Cine”. *Cine*, 12.
- Saraiva, A. (1931, 20 de fevereiro). Mudo ou sonoro? *Projeção*, 1.

BIBLIOGRAFIA

- Baecque, A. & Frémaux, T. (1995, Avril-Juin). La cinéphilie ou l'invention d'une culture. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 46.
- Baptista, P. A. R. (2015). *Estrelas e ases: O retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)*. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Baptista, T. (2003). *Tipicamente portugueses: O cinema ficcional mudo em Portugal no início dos anos vinte*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Baptista, T. (2007). Cinemas de estreira e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler a História*, 53, 29-56. <https://bitly.com/uhGvhw>
- Barrientos-Bueno, M. (2013, Noviembre). Panorama de recursos en internet para investigar en cine primitivos. *Historia y Comunicación Social*, 18, 481-497.
- Biltreyest, D. y Van de Vijver, L. (2021). *Mapping Movie Magazines: digitalization, periodicals and cinema history*. Palgrave Macmillan.
- Bordwell, D. (2004). *El significado del filme*. Paidós.
- Bywater, T., Sobchack, T. (1989). *An introduction to film criticism*. Longman.
- Carvalho, D. C. (2014). Luz e sombra no écran: Realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922. (Tese de Doutoramento). Universidade Estadual de Campinas.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Ediciones Cátedra.
- Costa, A. (1978). *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Instituto de Cultura Portuguesa.
- Duarte, J. I. (2018b). Trying to become somebody else: Somos ainda induzidos pelos retratos das vedetas de cinema? *Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*, 3.
- Duarte, J. I. (2019). A cinepedagogia enquanto «grande função do cinema». Discursos, modelos e experiências do cinema educativo em Portugal (1920-1950). *Revista CEM*, 10.
- Duarte, J. I. (2021). Cem anos de imprensa de cinema em Portugal. *Cinema: espaços, estudos, instituições e património*. [Coleção Património a Norte 8]. Direção Regional de Cultura do Norte.
- Duarte, J. I. (2022). Imagens do cinema. O discurso visual na imprensa cinematográfica da década de 1930: Fotografia, ilustração e fotomontagem. In Cunha, P. Penafria, M. (2022). *Crítica de cinema: Percursos e práticas*. Labcom.
- Duarte, J. I. (2018a). *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. (Relatório de estágio de mestrado). Vol. 1 e 2. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Duarte, L. I. (2017). *Paraíso no Porto: O Jardim Passos Manuel 1908-1938*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Ferro, A. (1987). *Obras de António Ferro: Intervenção Modernista – Teoria do gosto*. Vol. I. Editorial Verbo.
- Freitas, M. H. G. (1986). *Ilustração e grafismo nos anos 20*. Faculdade de Letras de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Frias, J. M. (2014). *Cinefilia e cinefobia no modernismo português (vias e desvios)*. Edições Afrontamento.
- Gomes, J. S. (2004). *Antologia de bracarenses ilustres*. (Edição de autor).
- Lobo, T. (2009). *Ilustração em Portugal I (1910-1940)*. IADE Edições.

- Lucas, T. C. (2005). *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. (Dissertação). Universidade Federal Fluminense.
- Margarido, A. (2006). O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio. *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologia*, 10.
- Monterde, J. E. (2018). Breve historia de la crítica y la prensa cinematográfica en España. In J. Nieto Ferrando, & J. E. Monterde (2018). *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Shangrila.
- Navitski, R. (2017). *Mediating the "Conquering and Cosmopolitan Cinema": US Spanish-Language Film Magazines and Latin American Audiences, 1916-1948* In R. Navitski & N. Poppe (2017). *Cosmopolitan film cultures in Latin America, 1896-1960* (pp. 112-146). Indiana University Press.
- Nieto Ferrando, J. (2018). *La prensa cinematográfica (1910-2010). Catálogo*. In J. Nieto Ferrando & J. E. Monterde. (2018). *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Shangrila.
- Perucha, J. P. (2017). *Narración de un aciago destino (1896-1930)*. In Gubern, R. Monterde, J. E. Perucha, J. P. et al. (2017). *Historia del cine español*. Cátedra.
- Rio. (1909). *Cinematographo: Chronicas caricocas*. Livraria Chardon.
- Seabra, J.; Lopes, C. (2020). Censura e cinema em Portugal: o funcionamento da Comissão de Censura (1945-1952). *Estudos do Século XX*, 20, 17-48.
- Silva, M. V. (2020). *Cinema e literatura: Manoel de Oliveira, José Régio e o pensamento crítico da revista presença*. (Tese de doutoramento). Universidade Estadual Paulista.
- Toulet, E. (1989). *Aux sources de l'histoire du cinema... Naissance d'une presse sous influences. In Le Cinémathèque Française (1989). Restaurations et tirages de la Cinémathèque Française IV, 1989*. Cinémathèque Française.
- Xavier, I. (1978). *Sétima arte: Um culto moderno*. Editora Perspectiva.

SOBRE A AUTORA

Investigadora do CITCEM-FLUP e TRAMA-UdL. Licenciada em História da Arte (FLUP, 2015) e Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual (FLUP, 2018). Atualmente desenvolve uma tese de doutoramento subjacente ao tema “Cultura cinematográfica e cinefilias em Portugal: anos 50 e 60”, na Universidade do Porto e na Universidade de Lleida, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem como linhas de investigação a história da cultura do cinema, estudos de cultura visual e de património.