

LIVROS LABCOM

EM BUSCA DE UM NOVO CINEMA PORTUGUÊS

MICHELLE SALES



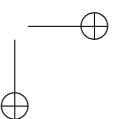
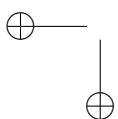




Michelle Sales

Em Busca de um Novo Cinema Português

LabCom Books 2010





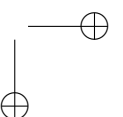
Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt
Série: Estudos em Comunicação
Direcção: António Fidalgo
Design da Capa: João Nuno Sardinha
Paginação: Marco Oliveira
Covilhã 2011

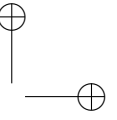
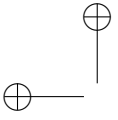
ISBN: 978-989-654-064-7

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização expressa da autora, do orientador e da universidade.

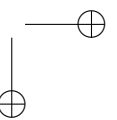
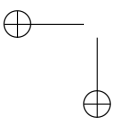
Michelle Sales

Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.





Para Fernando e Thais

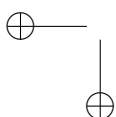


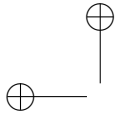




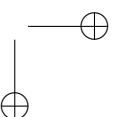
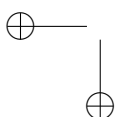
Índice

Introdução	3
1 Embarcações históricas	11
1.1 Ser moderno, ser português	11
1.2 O modernismo português e o cinema	17
1.3 A <i>Política do Espírito</i> e o cinema	24
2 Embarcações teóricas	35
2.1 O primeiro cinema e a linguagem clássica	37
2.2 O cinema como expressão de arte	43
2.3 O filme e o realismo	55
3 Genealogia de uma problemática: um debate estético no século XX	59
3.1 Questões do realismo na Literatura	59
3.2 O rescaldo do neo-realismo: engajamento e experimentação	65
3.3 A literatura na gênese do pensamento cinematográfico	78
4 O caso à parte do cinema nacional	85
4.1 Manoel de Oliveira: um romântico, um modernista	85
4.2 Manoel de Oliveira e a paternidade do novo cinema português	105
5 Questões do neo-realismo no cinema	113
5.1 O neo-realismo literário na gênese do novo cinema português (?)	113





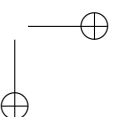
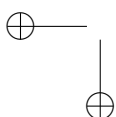
5.2	Equívocos do Neo-realismo – repensar a estética, repensar o novo cinema português	130
5.3	A crítica portuguesa e a recepção de <i>Dom Roberto</i>	140
5.4	Apontamentos sobre <i>Os verdes anos</i> , de Paulo Rocha	152
5.5	Apontamentos sobre a gênese do <i>novo cinema português</i>	160
6	Malha de pensamentos	167
6.1	António Macedo	168
6.2	Fernando Lopes	178
6.3	Paulo Rocha	189
6.4	António da Cunha Telles	199
6.5	João Antunes: um crítico de cinema com Manoel de Oliveira	207
7	Conclusão	211
	Referências Bibliográficas	217
A	CARTA ABERTA AO SENHOR MINISTRO DA CULTURA	231





Estamos cansados de ouvir dizer as
mesmas coisas sobre cinema português.
As mesmas esperanças e as mesmas desesperanças.
De tudo quanto se escreve sobre cinema
português, é raro encontrar aquela visão de
conjunto que, para além da nota, do comentário,
da frase, diga com seriedade, espírito construtivo
e firme convicção o que é e o que deve ser o
cinema nacional, aquele cinema português
que sempre temos defendido e que sentimos estar
em vias de transformação.

Por um cinema português melhor, *Filme*, nº 31, outubro, 1961







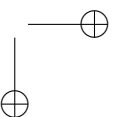
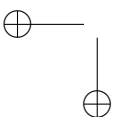
Introdução

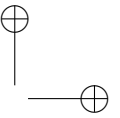
Contaminado por um olhar estrangeiro, o trabalho tem como ponto estruturante a tentativa de historicizar aquilo que se convencionou chamar de cinema novo português (ou *novo cinema português*) tateando entre os limites da história, a análise dos filmes e das principais influências e o questionamento do estabelecimento de certos cânones. Um pouco à maneira de Glauber Rocha que, com o *Revisão crítica do cinema brasileiro*, inventa tradições e antecedentes para o moderno cinema brasileiro – contemporâneo ao *cinema novo português* – a justificativa capital que nos move é a defesa de uma postura inquietante e desestruturadora que menos prevê conclusões do que sinalizações para futuros desdobramentos.

Dito isto, é preciso dar início lembrando-nos que o cinema português tem vivido desde os seus primeiros anos com a incessante questão de sua inviabilidade ou mesmo de sua inexistência. Como parte da cinematografia européia, mas nunca tendo alcançado projeção como aquela, o cinema português viveu ao longo do século XX uma longa crise que, como a nossa, manifestava-se nos altos custos de produção, na pouca disponibilidade estatal para criar ou adaptar uma legislação própria e, no caso específico português, no desejo recorrente de se tornar Arte. Encurralado, portanto, entre arte e artifício, entre vanguarda e indústria, o cinema português fechou-se em si próprio.

Nos primeiros anos, entretanto, tendo sua produção quase que exclusivamente à responsabilidade de estrangeiros, a questão de afirmar um cinema nacional e que levasse às telas a “alma do povo português” transforma-se no objetivo central daquele momento (e por que não?) de toda a história do cinema português, como haveremos de comentar oportunamente.

Tendo vivido, durante algumas décadas (1930 – 1950), entre documentários oficiais do regime de Salazar, filmes históricos e comédias fáceis, o





ideário do cinema português passou a combater a todo custo este cinema “menor”, bestializado e bestializante, defendendo um novo cinema: capaz, dessa vez, de dar forma cinematográfica ao elevado “gênio português”, como dizia José Régio.

Entretanto, na ocasião inicial em que propúnhamos o presente trabalho a obra do realizador Manoel de Oliveira representava, através de alguns dos seus filmes, o *corpus* estruturante e estruturador de todo o percurso a ser trilhado.

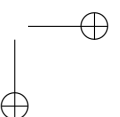
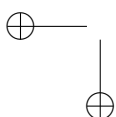
A despeito do interesse autoral, imerso no cotidiano fértil das pesquisas realizadas na Cinemateca Portuguesa, no Arquivo de Imagens em Movimento – ANIM e na Biblioteca Nacional de Portugal, o tropeço com o *novo cinema português* impõe-se rapidamente como um objeto mais largo e mais instigante.

Ao alargar, portanto, o trabalho, partíamos não mais da análise da filmografia de um autor, que era, no caso, Manoel de Oliveira – reconhecido mundialmente pelo seu espírito vanguardista e de pouca concessão ao público – para abordar a problemática de todo um grupo ou de todo um *movimento*, como ficou melhor conhecido o *novo cinema português*.

Não apenas pelo fato de algumas obras de Manoel de Oliveira terem sido, na altura dos anos 50 e 60, apontadas como precursoras de um *novo cinema português* (ou seja, de um cinema moderno), mas também por que esse realizador sempre teve sua filmografia acusada como “um caso à parte” na história do cinema português, a questão da cinematografia de um grupo impunha-se como forte objeto de análise.

É importante, por outro lado, mencionar que foi determinante o contato travado com os pesquisadores do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Ceis20, da Universidade de Coimbra, do grupo de pesquisa *Correntes artísticas e Movimentos Intelectuais*, coordenado pelo Prof. Doutor António Pedro Pita. Grupo este que vem, muito originalmente, transformando as bases históricas do *novo cinema português*.

Já a questão do neo-realismo, com origem na literatura e migrando até o cinema, tem como ponto de partida as pesquisas desenvolvidas na Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Sobretudo os trabalhos desenvolvidos pelos Professores Doutores Izabel Margato e Alexandre Montauray foram também determinantes para a trajetória em curso desta tese.





O expandir do objeto de estudo aqui proposto começa, entretanto, a solidificar-se, do ponto de vista pragmático, na ocasião das entrevistas realizadas com quatro grandes nomes do *novo cinema português*. As falas de Paulo Rocha, de António Macedo, de Fernando Lopes e de António Cunha Telles foram o emaranhado de onde muitos fios foram sendo puxados e tecidos, já que foi dessas falas iniciais o lugar de onde muitas das questões teóricas em relação ao *novo cinema português* foram, primeiramente, apontadas. Por essa questão, optamos por encerrar este trabalho com tal polifonia, com os muitos discursos desses cineastas que compõem de forma muito pertinente o que chamamos aqui de uma *malha de pensamentos*. É necessário apontar que o caráter coloquial e espontâneo dessas falas foram mantidas, como pode ser percebido no teor das entrevistas, fonte também para o documentário *Velhos amigos*¹ (2009).

Assim, do ponto de vista consensual, este grupo corresponde ao movimento de renovação da cinematografia portuguesa que tem seu marco histórico com o filme de Paulo Rocha *Os verdes anos* (1963). Após anos de cinefilia, Portugal parecia, através do filme de Paulo Rocha, finalmente dar a ver o primeiro projeto de modernização do cinema português que, ao longo das décadas anteriores, dividia a produção entre comédias fáceis, entre filmes históricos e entre adaptações literárias de grandes nomes da literatura portuguesa do século XIX.

Recém egressos de cursos de cinema no estrangeiro, alguns jovens inexperientes, mas repletos de sonhos, decidem revolver as estruturas precárias de produção de cinema em Portugal, propondo novas temáticas, novas estéticas e novos modos de fazer cinema. O encontro de Paulo Rocha com António da Cunha Telles, ambos egressos do IDHEC - *Institut des Hautes Études Cinématographiques* –, a famosa escola de cinema de Paris, converge-se no filme-marco do novo cinema português, importando da França o modo de fazer cinema pensado pela *nouvelle vague* – movimento também de renovação e contestação das formas de fazer cinema que teve início, naquele país, na década de 1950, na França.

Por um lado, *Os verdes anos* é marco do novo cinema português não apenas pela experimentação ao nível da linguagem (que permanece atrelada a um certo cinema clássico e a uma decupagem que deve muito ao modelo do ci-

¹*Velhos amigos* (2009), Michelle Sales



nema americano com o qual se procurava romper), mas sobretudo porque é um filme que se debruça sobre Lisboa e sobre seu processo de urbanização e crescimento como nenhum outro, e porque narra a história de um recém-chegado à cidade grande (espécie de sentimento comum ao povo português que, nos anos 1960, começavam a se abrir para o estrangeiro e para a modernização social) e que acaba se apaixonando por uma empregada doméstica cujo sonho é com o mundo da moda, da alta sociedade lisboeta, disseminando valores já bem afastados daqueles tradicionais de uma vida rural atrasada. A cena do casal ensaiando passos de *jazz* é estruturante nessa ideologia que acaba por contaminar todo o filme que é, essencialmente, a luta pela modernização de Portugal.

Além de *Os verdes anos*, Cunha Telles produz o primeiro longa-metragem de Fernando Lopes, recém egresso de Londres, onde o jovem realizador havia estudado, travando contato ali com as novas técnicas do documentário inglês e do cinema independente. Fernando Lopes estréia no formato do longa-metragem com o filme *Belarmino* (1964) – espécie de misto entre ficção e documentário que traz como personagem central um ex-boxer português que vive entre os treinos e o *bas-fond* lisboeta.

Belarmino, mais experimental que *Os verdes anos*, despertou mais uma vez a atenção não só do público português mas também da crítica de cinema internacional. O filme marca a chegada definitiva de Fernando Lopes na cena cinematográfica portuguesa – apesar de já ter dirigido dois belos curtas-metragens anteriormente – e aponta para um novo modo de fazer cinema: uma linguagem “mais solta” feita com câmeras mais leves, com filmagens nas ruas, utilizando personagens reais, um pouco ao gosto do neo-realismo italiano que alcançou grande fama por toda a Europa no período pós-guerra.

Outro importante filme que incorpora aquilo que chamamos de gênese de *novo cinema português* é *Domingo à tarde* (1965), também produzido por António Cunha Telles e dirigido pelo ex-arquiteto António Macedo. Este, permanecendo em Portugal durante toda a vida, “forma-se” em cinema, segundo próprio depoimento, nos cineclubes portugueses que, depois da França, era o país da Europa com mais cineclubes.

Apesar de reconhecer a determinante importância destes três filmes produzidos por Cunha Telles e apontar também que há neles alguns aspectos estéticos e de estruturas de produção de cinema que transformaram e inovaram o meio cinematográfico português, o objetivo e exercício central desta tese é um

gesto de retorno que tenta reescrever os anos que antecedem *Os verdes anos*, ou seja, o período que vai de 1952 a 1963, apontando de que forma a experiência intensa da vida cultural dos anos 1950 em Portugal foi determinante para a consolidação de um *novo cinema*, entre tantos modelos e estéticas que se propunha ao cinema “verdadeiramente” português.

Assim, a justificativa capital que propõe este trabalho é não só reconstruir historicamente o processo e a chegada do *novo cinema português* assim como seus filmes, promovendo um debate teórico de forças que determinaram as formas desse movimento, como também propor um determinado olhar sobre o grupo ao recuperar, através das entrevistas com realizadores, pesquisadores e pensadores do cinema português, filmes, situações e casos da história que não estão até então documentadas e devidamente representadas.

Pois, de forma geral, a problemática do *novo cinema português* enquanto uma “nova vaga portuguesa” é reconhecidamente um processo histórico escrito de forma parcial e, melhor dito, com forte teor subjetivo. Dessa forma, através de uma minuciosa leitura atenta da história do português pôde-se melhor interrogar o recorte histórico proposto ao novo cinema português pelos historiadores do cinema, questionado as fronteiras temporais a fim de alargá-lo e de percebê-lo como um intenso movimento de modernização não apenas do cinema português, mas de toda a mentalidade cultural portuguesa – engessada nos moldes do Estado Salazarista (1933 – 1974) há tantos anos.

Por isso, o primeiro esforço é mapear os primeiros anos do cinema em Portugal, anos em que já ali Manoel de Oliveira se impunha como um importante realizador, para também observar de que forma o cinema seria enquadrado na perspectiva da política ditatorial de Salazar.

Nesse recuo histórico quase de volta às origens da sétima arte, a questão do modernismo exige um olhar mais apurado e atento, pois resgatando as primeiras décadas do século XX tropeça-se, em Portugal (mas não só), inevitavelmente, nas vanguardas e nas questões estéticas levantadas por um novo modo de pensar o universo da arte.

O modernismo, como fenômeno estético, e a modernidade, enquanto momento histórico e promessa do século XX, marcam de maneira também profunda a sociedade e a cultura portuguesas que nutriam intenso desejo de melhor integração com o restante da Europa, sobretudo com os ditames de Paris.

A questão ora posta com o modernismo, desenvolvida ao longo de todo o presente trabalho traz à tona um prognóstico da cultura portuguesa cuja ma-

triz, essencialmente letrada, tem nos traços propostos pelo *primeiro* e *segundo* modernismos elementos que são recorrentes ao longo de todo o século XX – e alguns dizem que até mesmo no século XXI.

O capítulo 3 tratou de contextualizar e pensar o modernismo português, movimento sucedâneo ao Realismo do século XIX, apresentando escritores, mas, sobretudo, a “genealogia de uma problemática” que se trata do longo debate entre a forma, o conteúdo e a função da arte.

Tal debate ocupou boa parte dos modernistas e daqueles que viriam a ser intitulados como neo-realistas. A oposição ao modernismo veio, portanto, no contexto português, com o neo-realismo literário – movimento que também sofreu uma pujante reelaboração histórica através de pensadores como António Pedro Pita (Universidade de Coimbra), com o qual esta tese conta com a inegável contribuição.

O questionamento no qual se debruça o capítulo 5 é exatamente o debate, no interior do cinema português, do modernismo *versus* o neo-realismo. Este último, no campo de produção cinematográfica português tem sido, sistematicamente, analisado de forma apressada, como propõe este trabalho, manifestando urgente gesto de retorno seja através de um olhar teórico ou de um olhar crítico. Tal questionamento quer assinalar a ruptura de um determinado modelo de produção e um determinado pensamento estético acerca do cinema que se findou com a saída de António Ferro do Secretariado Nacional da Informação, em 1949, abrindo espaço para um diferente momento histórico do cinema em Portugal, marcado pela atuação de escritores e pensadores ligados ao neo-realismo literário.

Assim, constatando que alguns importantes filmes da década de 1950, década em que a produção de Portugal viu-se convertida a zero (em 1955), refletem exatamente o clima de cinema neo-realista português, apontamos o fato de que não apenas é nesse momento que importantes escritores neo-realistas voltam-se à sétima arte enquanto espaço também de manifestação estética e política, mas também o período em que o cinema neo-realista italiano alcançou maior difusão internacional – fato que também deve ser levado em consideração.²

²Em entrevista concedida e documentada neste trabalho, o realizador António Macedo ressaltou que o cinema neo-realista italiano por ser tão bom e por ter tanto êxito nas suas produções teria acabado por “ofuscar” o cinema neo-realista português: espécie de primo pobre e cópia mal-feita do cinema italiano.



Através do contraponto entre os filmes de Manuel Guimarães realizados na década de 1950, tais como *Saltimbancos* (1952), *Nazaré* (1956) e *Vidas sem rumo* (1956) a película de Ernesto de Sousa, *Dom Roberto* (1962), a obra de Manoel de Oliveira até o *Acto da primavera* (1963) e a tríade que compõe o marco inicial (segundo a historiografia canônica e a crítica de cinema) do *novo cinema português* pretende-se compreender melhor a gênese desse novo cinema, delineando a estrutura teórica e estética que compõe a nova vaga do cinema português.

Através de uma cuidadosa pesquisa que já tem avançada documentação, pretendemos recuperar e reconstituir o que foi o *novo cinema português*, questionando quer as fontes históricas oficiais quer a fala do discurso especializado: pontos-chave da tese em questão.







Capítulo 1

Embarcações históricas

1.1 Ser moderno, ser português

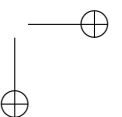
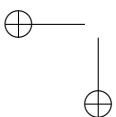
O cinema chegou em Portugal no ano de 1896. Nos primeiros anos, o cinema exibido no país era, quase que exclusivamente, os filmes que vinham do estrangeiro. Entre os estrangeiros, entretanto, estava Aurélio da Paz Reis, considerado o primeiro cineasta português, realizador do pitoresco *A saída do pessoal da Fábrica Confiança* (1896) evidentemente, influenciado pelo tom documental assumido nos primeiros filmes dos irmãos Lumière. Apesar de reconhecida importância, esse filme tem, porém, uma trajetória ainda pouco conhecida, como afirma José Gomes Bandeira:

O filme *A saída do pessoal da Fábrica Confiança* é hoje um título mítico do cinema português. Foi exibido na memorável sessão do Príncipe Real, há 100 anos (1896), e é um dos poucos que se salvaram algumas imagens, numa filmografia que, aliás, ainda ninguém conseguiu inventariar com segurança.¹

Por outro lado, a cidade do Porto, logo se transformou na capital do cinema em Portugal, lugar que também teve segundo Alves Costa², a fundação da primeira sala de cinema em moldes mais “profissionais”: o Salão *High Life*,

¹BANDEIRA, José Gomes. *Porto: cem anos de cinema português*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996, p.15.

²COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.



inaugurado em 1906, foi, rapidamente, transformado num ponto de encontro fácil da pequena burguesia portuense – que, assim como no resto do mundo, encantou-se com o cinema.

E não só o nome da principal sala de cinema era “importado”. No *High Life* chegavam as fitas produzidas em diversas partes da Europa, sobretudo da França. E, com os filmes, também vieram produtores, realizadores, cenógrafos e atores que perceberam que o campo cinematográfico português era um mercado aberto, pronto a ser devorado.

O principal realizador das duas primeiras décadas do século XX em Portugal foi o francês Georges Pallu, formado pela escola do *Film d’Art* francês. Pallu foi o primeiro realizador, no cenário português, preocupado em lançar no cenário cinematográfico lusitano as primeiras teorias e o repertório cinéfilo que ele próprio havia experimentado no seu contexto francês de origem.

Em 1918, Pallu é responsável por um importante acontecimento cinematográfico: trata-se da fundação da produtora de cinema *Invicta Films*, sediada no Porto. A referida produtora foi o primeiro modelo de produção contínua no país, e tinha como pressuposto o sucesso comercial, mas, por outro lado, havia também a preocupação em “nacionalizar” o cinema português, subsidiando os filmes com argumentos literários de escritores ilustres do século XIX, como comenta Alves Costa:

Pensa-se, na *Invicta*, que a produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias. Não só obras menores: Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho, são autores que podem assegurar o interesse do público. *O primo Basílio*, *Amor de perdição*, *Os fidalgos da casa mourisca*, *Mulheres da Beira* entram nos projectos de produção da *Invicta Films*.³

Em adição à fórmula bem-sucedida da adaptação literária, os primeiros filmes⁴, majoritariamente realizados na capital do cinema valiam-se da ex-

³COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 29.

⁴O pesquisador da Cinemateca Portuguesa José de Matos Cruz documentou os seguintes filmes produzidos em Portugal ao longo das três primeiras décadas, são eles: *Os crimes de Diogo Alves* (1911), *Pratas, Conquistador* (1917), *Frei Bonifácio* (1918), *Malmequer* (1918), *Mal de Espanha* (1918), *Os Fidalgos da casa mourisca* (1919), *A Rosa do Adro* (1919), *Barbanegra* (1920), *Amor de perdição* (1921), *Mulheres da Beira* (1921), *O destino* (1922), *O*

periência do atores que vinham de Lisboa, entretanto, como aponta Luís de Pina:

A escolha dos temas, numa primeira fase, privilegiou os nossos romances clássicos, aqueles que tinham, à partida, uma popularidade assegurada. Os intérpretes eram nomes conhecidos do teatro de Lisboa, uma contrariedade suplementar, pois a rodagem tinha sempre de ter em conta suas disponibilidades. Às vezes, as filmagens aproveitavam a presença, no Porto, de companhias teatrais lisboetas em *tournee* pela capital nortenha.⁵

Apesar do esforço realizado pela produtora de Georges Pallu, a produção cinematográfica em Portugal continuava ameaçada pela ausência de financiamentos e de apoio estatal. Além da dificuldade na produção, havia escassez na exibição e na distribuição, já que os distribuidores nacionais interessavam-se mais pelos títulos estrangeiros, comprometendo, assim, a cadeia produtiva do cinema português.

A produtora manteve-se até o ano de 1925, sendo então substituída pela *Caldevilla Films* do portuense Raul de Caldevilla. Na *Caldevilla*, o principal realizador é ainda um francês: Maurice Mauriad, cuja produção está também centrada nas adaptações literárias como chamariz de público e fórmula eficaz de sucesso comercial. Mauriad realiza em 1922 *As pupilas do senhor Reitor*, do conhecidíssimo (no cenário literário português) escritor romancista Júlio Dinis. Ainda nessa produtora, um importante filme é lançado no ano subsequente, *Os Lobos*, do italiano Rino Lupo - apontado por muitos críticos como o mais significativo de toda a primeira geração do cinema português, ou seja, até meados da década de 1920.

É na virada da década de 1920 para 1930 que surge, neste tímido cenário, os jovens Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira. O primeiro, que já vinha experimentando o cinema desde 1918⁶, lança, em

primo Basílio (1922), *O fado* (1923), *Os Lobos* (1923), *A calúnia* (1926), *O fauna das montanhas* (1926), *O táxi nº 9297* (1927), *Nazaré, praia de pescadores* (1929), *Alfama, velha Lisboa* (1930), *Lisboa, crônica anedótica* (1930), *Maria do mar* (1930). (MATOS-CRUZ, José de. *Fitas que só vistas. Origens do cinema português*. Lisboa. Instituto Português de Cinema, 1978)

⁵PINA, Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 26.

⁶Leitão de Barros estreia na realização com *Malmequer* (1918) e no mesmo ano com *Mal de Espanha*. De acordo com José Matos-Cruz “tardarão onze anos para que Leitão de Barros

1931, *A Severa*, que ainda na busca de um cinema de expressão essencialmente português, opta, não pela adaptação dos grandes nomes literários, mas por elementos típicos da cultura popular. *A Severa* deve continuidade ao interesse por essa cultura que Leitão de Barros vinha explorando desde *Nazaré, praia de pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), pois como afirma Alves Costa:

A Severa teve um êxito invulgar. O filme ia ao encontro do gosto popular, tinha de tudo: as belas imagens da lezíria, as faustosas festas da aristocracia, os fados, as facetas cômicas do Timpanas (...), os confrontos da marquesa com a fadista, as corridas de toiros, um fandango dançado por Francis, a grotesca paixão do Custódia e a morte de Severa cercada por populares envergando trajes regionais de todas as províncias portuguesas.⁷

O segundo será um dos grandes nomes do cinema português, percorrendo uma trajetória importante na crítica, na produção e na realização de filmes. António Lopes Ribeiro fundou as revistas *Imagem* (1928) *Kino* (1930) e *Animatográfico* (1933), periódicos que tiveram uma importância fundamental na consolidação de um debate cinematográfico no contexto cultural português, explícito no comentário de Luís de Pina sobre as primeiras décadas do cinema português:

O cinema que vinha até nós – e muitas vezes foi, de fato, o melhor – traçava o caminho da qualidade técnica e artística, o rumo de uma expressão realmente nacional. As revistas surgidas na década de 20 (...), reforçando a idéia, defendendo sempre um cinema de qualidade, zurzindo alto e bom som naquilo que não presta, severos para a produção nacional de baixo nível, sempre esperançados num *novo cinema português* que possa ser defendido em todos os setores. Os jovens críticos como Alberto Armando Pereira, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, António Lourenço, Alves Costa batem-se nos jornais pela mesma idéia (...). Não se esqueça também que todos estes nomes se encontram ligados à modernidade cultural portuguesa, às várias formas da sua expressão artística, mais tradicional

volte ao cinema, de novo com Arthur Costa Macedo na fotografia”, tratava-se de *Nazaré, praia de pescadores* (1929), filme que marca o documentário em Portugal (MATOS-CRUZ, José. *Fitas que só vistas: origens do cinema português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978, p. 21)

⁷COSTA, Alves. *Breve história do cinema português* (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 72.

ou mais modernista, mais realista ou mais idealista. Basta lembrar que José Régio, por exemplo, faz crítica de cinema na *Presença*, que Carlos Botelho ou Bernardo Marques colaboram nas artes gráficas ligadas ao cinema, que Carlos Queirós assina críticas como Rui Casanova, que José Gomes Ferreira é um paladino da arte cinematográfica, que António Ferro publica belas páginas dedicadas ao cinema, que Almada, ele também, se interessa pela sétima arte e irá escrever sugestivos comentários sobre ela.⁸

Foi, portanto, em torno dos ideais modernistas que se estabeleceu o exercício da crítica cinematográfica em Portugal, que, já na década de 1920, mostrava-se ansiosa por um cinema nacional moderno. E, o filme responsável pela chegada de um “primeiro novo” cinema português foi o documentário de Leitão de Barros *Nazaré, praia de pescadores* que estreou em 1929, revelando influências das vanguardas modernistas europeias, notadamente a russa. Além deste, a presença de Jorge Brum do Canto no cenário cinematográfico português reforçou a idéia de um novo cinema marcado também pelas vanguardas. Com a *Dança dos paroxismos*, Jorge Brum sintetiza, na opinião de João Bénard da Costa o modernismo no cinema português, pois há no filme de Brum do Canto: “toda uma série de filiações – o parnasianismo literário, o universo wagneriano, (...) a estética do ballet russo e do teatro d’*avant garde*”.⁹

Mas foi mesmo com *Lisboa, crônica anedótica* (1930) e *Maria do Mar*¹⁰ que Leitão de Barros marca definitivamente a chegada de uma nova fase para o cinema português. Manoel de Oliveira surge, posteriormente, com *Douro*, influenciado pela nova fase do cinema português melhor conectado com os movimentos do modernismo europeu.

É também neste momento, por outro lado, que surge o cinema sonoro com a película *A Severa*, de Leitão de Barros que estreou em 1931. Mais uma vez à frente do seu tempo, o cineasta inaugura o uso do som. Inovador para a época, Leitão de Barros filma nas ruas de Lisboa e também nos estúdios de Paris. Segundo as informações contidas em *História do cinema português*:

A Severa estreou na Primavera seguinte, numa noite memorável do São Luís, em 18 de junho, e corresponde à projeção mítica, melodramática na

⁸PINA, Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Europa-América, 1986, p. 58-59. Grifo meu

⁹Citação de João Bénard da Costa extraído de PINA. Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Europa-América, 1986, p. 62.

¹⁰Vide imagem, *Maria do Mar*, de Leitão de Barros

forma e na substância do amor frustrado e doentamente pressentido, como virá a acontecer na obra mais recente de Manoel de Oliveira. O marialvismo, o folclore dos toiros, o complexo “machista”, se quisermos, cedem o passo a esta “vitória da desgraça” no plano do sentimento, a este respeito fatalista pela memória de Maria Severa.¹¹

A partir do sucesso de *A Severa*¹² começou-se a discutir a necessidade da criação de novos estúdios em Portugal a fim de dar continuidade à produção. É neste contexto que surge, em 1932, a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klang Film. E, apesar de Leitão de Barros ser o grande entusiasta do projeto, foi Chianca de Garcia que assinou a primeira produção da Tobis com o filme *A canção de Lisboa*, que estreou em 1933, e que contava com diversos intelectuais na equipe técnica, como: José Gomes Ferreira, que trabalhou na montagem, o pintor Carlos Botelho, que foi assistente de realização, e Manoel de Oliveira, como o galã do filme.

Mas, se *A Severa*, de Leitão de Barros (juntamente com *A canção de Lisboa*) dão início a um cinema mais “profissional” e preocupado com os arranjos técnicos queremos-nos fixar nas películas de Leitão de Barros mencionadas anteriormente, como *Nazaré, praia de pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930) e também no conhecido *Dança dos paroxismos*, de Brum do Canto e em *Douro*, de Manoel de Oliveira.

Esses quatro filmes com fortes elementos da cultura popular e/ou do folclore representam a chegada de um *primeiro novo cinema português*, como fica expresso na explanação de Luís de Pina. Cinema este, explicitamente marcado pelo viés modernista, pela inter-relação, no solo português, da literatura modernista e do cinema.

¹¹Ibidem, p. 72 – 73.

¹²Entretanto, José Régio aponta outro olhar para o filme de Leitão de Barros: *A Severa* apareceu precedida de largo reclame... E assim tinha que ser. A sua exibição foi seguida de mais reclame... e assim tinha que ser: o cinema é não só uma arte mas também uma indústria. Ora exatamente o primeiro da cinematografia portuguesa é o financeiro. Muito bem que *A Severa* fosse precedida e seguida de reclame! A sua realização exigia evidentemente dinheiro e trabalho que evidentemente requerem compensação. E tudo quanto se diga ou faça para animar os produtores do cinema português – é justo e devido. Urge, pois, repetir que o cinema é não só uma arte, mas também uma indústria – urge repetir igualmente que é não só uma indústria, mas também uma arte. (...) E em nome da Arte (com A – que ridículo!) que já me parece tempo de se dizer cruamente: *A Severa* é um fracasso. (José Régio, revista *Presença* nº33, julho-dezembro de 1931)



1.2 O modernismo português e o cinema

“Os filmes portugueses deviam ser vistos por aquilo que são,
menos escondidos pelo folclore modernista.”

Pedro Costa

A epígrafe acima, retirada do artigo de Paulo Filipe Monteiro¹³ resgata a sombra modernista que sempre pairou por sobre o cinema português. Modernismo este que, quando surge nas primeiras décadas do século XX, põe em contradição a tradição e a modernidade portuguesa, retomando o nacionalismo do final dos anos 1890. É conveniente lembrar que tal nacionalismo quando atrelado às inúmeras correntes do modernismo artístico do século XX contribuíram, em vários países europeus, não só para a estetização da política, como também para o autoritarismo, para o elitismo e para o conservadorismo.

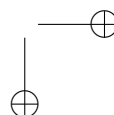
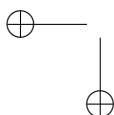
De acordo com Paulo Filipe Monteiro, que tenta desenvolver de que forma tal associação se dá, é possível, na própria obra de Fernando Pessoa, reconhecer marcas políticas ligadas ao autoritarismo, pois para Paulo Filipe:

Do ponto de vista do simbolismo político, não há muita inovação nas obras literárias modernistas, incluindo a de Fernando Pessoa. Os temas principais, bem como muitas das metáforas e imagens da sua poesia nacionalista e dos seus escritos políticos, provêm directamente de uma tradição bem estabelecida, que atravessou o monarquismo e o republicanismo e proporcionou a legitimação cultural ao regime autoritário, em especial àquela forma de liderança carismática que Sidónio Pais incarnou por um breve momento, abrindo depois caminho para o golpe militar de 28 de Maio de 1926. A estreita associação do nacionalismo e do autoritarismo com os símbolos tradicionais da lenda patriótica portuguesa pode ser ilustrada com quantos exemplos queiramos escolher na obra de Pessoa. Esta associação foi crescendo paralelamente à frustração com os escassos resultados da guerrilha modernista, espetacularmente protagonizada por Álvaro de Campos e por Almada, contra o inimigo interno, “a decadência da raça” e os defeitos da sociedade portuguesa, em especial a classe média e a elite política.¹⁴

O modernismo português, assim, tem como principal objetivo “elevant a alma” do cidadão médio português, engrandecê-lo, dignificando-o através dos

¹³MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação. (The burden of a nation). In: FIGUEIREDO, Nuno et GUARDA, Dinis (org.). *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004.

¹⁴Ibidem, p. 37- 38.



grandes feitos da nação portuguesa. Trazendo, como consequência em última instância, o apoio a regimes ditatoriais, tais como o de Sidónio Pais e de Salazar, como explícito na citação acima. Em grande parte, a tese sustentada por Paulo Filipe Monteiro é a de que nacionalismo e modernismo, em Portugal, são duas faces de uma mesma moeda.

Por outro lado, através do futurismo, que via nas máquinas da Revolução Industrial elementos de uma composição estética, o modernismo português começou a aproximar-se do cinema inicialmente, portanto, por seu caráter de novidade, para somente depois interessar-se pela componente estética da linguagem cinematográfica e da especificidade deste meio. Visando um novo tipo de politização da arte e da literatura, o interesse do modernismo português, assim como das vanguardas europeias, pelo cinema implica a incorporação de um olhar que tem duas principais frentes: uma, voltada ao nacionalismo (como pressupõe Paulo Filipe Monteiro) e outra, à experimentação estética.

A criação e a fundação da revista *Orpheu*, em 1915, reunindo nomes como os de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e outros, consistiu na primeira tentativa de estabelecimento, em Portugal, das bases do modernismo. Entretanto, foi somente com a revista *Presença*, fundada por José Régio em 1927 que a relação entre modernismo e cinema iria, de fato, acontecer. Contrários a qualquer vinculação da arte com a esfera política, os modernistas portugueses defendiam a *arte pela arte*, compromissada apenas com as grandes questões do Homem, tais como: Vida, Morte, Deus, etc.

Num peculiar e representativo artigo do modernismo português, o precensurista João Gaspar Simões sublinha a característica germinal da Arte: a inutilidade. Em “Discurso sobre a inutilidade da arte”, o escritor aponta que: “não há arte superior que não nos force a querer sermos mais ou menos do que somos, não enquanto homens sociais, é evidente, mas enquanto homens humanos, isto é, enquanto homens para quem os valores de humanidade sobrepõem aos de sociedade.”¹⁵

Em meio à precariedade estrutural que atravessava a sociedade portuguesa, sobretudo, naquele início do século XX, a defesa de uma arte que ultrapassa os valores da sociedade e, portanto, do social, para interessar-se por

¹⁵ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989, p. 26.



questões do “homem-humano”, nos dizeres do poeta, passou a ser lida como uma arte desinteressada pelas questões mundanas, pequenas do dia-a-dia e, em última instância, uma arte avessa ao social e ao político.

Por outro lado, de acordo com dados historiográficos, o cinema português nas duas primeiras décadas do século XX estava, em primeiro lugar, e em grande parte estabelecido no Porto, funcionando, no âmbito do circuito cinematográfico, basicamente apenas no nível da exibição, já que a produção consistia, sobretudo, nos filmes realizados pela *Invicta Filmes*.

As preocupações que já ocorriam no universo literário com relação à experimentação de linguagem foram, a pouco e pouco, trazidas para o campo cinematográfico, de alguma forma, graças à atuação das revistas modernistas acima apontadas. Em um dos artigos também inaugurais da questão central do modernismo, José Régio aprofunda o tema já abordado por Gaspar Simões no famigerado texto “António Botto e o amor” apresentando o modernismo como uma “arte livre” em clara alusão a uma arte subordinada:

Mas, detenhamos-nos naquela obra de Régio sobre António Botto, tentando encontrar-lhe observações em que a dita polémica se retenha. Aí começa o autor por reduzir o conflito “arte pela arte/ arte social” a uma simplificação inerente às expressões “arte livre/ arte ao serviço”. “Arte livre”, enquanto participativa da liberdade incondicional do artista, ainda que envolvendo a política ou a sociologia, “arte ao serviço”, enquanto ao serviço de, por exemplo, políticos ou sociólogos não artistas ou menos artistas. Insurge-se, por isso, contra todos quantos, indiferentes à fruição estética, impõem à arte uma comunicação meramente social ou política, desconhecendo assim que essencialmente “o que numa criação de arte importa é a sua riqueza e profundidade de humanidade, o seu poder de comunicação, a sua força de revelação original”. Razão por que afirma que “é tão injusta a acusação de desumanidade lançada contra a concepção ou realização da arte pela arte bem entendida, como inútil o propósito de forçar a arte a qualquer posição servil”.¹⁶

Ao defender uma “arte livre”, Régio marcava não só a necessidade da desvinculação da arte com partidos políticos, como também de uma arte absolutamente livre do ponto de vista formal, pois para Régio não se deve impor nem o que o artista deve *dizer* nem muito menos *como* deve dizer.

¹⁶ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989, p. 27-8.



Do ponto de vista conceitual, a *Presença* representa, em Portugal, a maturação do modernismo que herda a ruptura estética contra valores artísticos acadêmicos e convencionais da geração de Pessoa. Assim, a demolição dos velhos cânones poéticos e da clássica concepção de Literatura abre espaço ao experimentalismo, marca essencial das vanguardas modernistas.

Dessa forma, é possível perceber um modernismo já em idade madura em Portugal, sobretudo na obra de Régio que declara ser o ideal da estética presencista o da interiorização subjetivista e dramática dos problemas humanos e de um individualismo capaz de aproximar a sua própria obra com a dos poetas que o influenciaram, a saber: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Rejeitando, entretanto, a idéia de escola literária, Régio defende que se encerra a característica central do modernismo, pois

Por modernismo entendo um certo modo de personalidade atual – mais fácil de classificar que de definir. Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo, porque é a personalidade moderna que as engloba a todas: não obstante algumas dessas correntes se oporem violentamente, de todas participam as mais características individualidades de hoje. É que por evolução, ou reação, todas se originam no romantismo. É por natural evolução que o Dadaísmo o leva às últimas conseqüências, acabando por negar a própria Arte no exaspero nihilista da sua estética rudimentar e complexa. É por natural reação que o Futurismo repudia toda a sentimentalidade e toda estesia – caindo afinal no lirismo do Movimento e na quase glorificação da animalidade grosseira. É simultaneamente por evolução e reação que o Expressionismo aplaude toda a excentricidade no seu sonho anti-realista, requintando até à obscuridade e à infantilidade o seu amor do sintético e do geral (...) É por este germen que os maiores Artistas modernos se recusam a caber numa escola, preferindo seguir livremente o seu instinto criador e aproveitar toda a riqueza da personalidade artística.¹⁷

Contrário, portanto, à idéia de escola literária, o modernismo, de acordo com Régio, estava delimitado numa personalidade artística que encontra no Romantismo do século XIX a sua principal e primeira referência. Essa idéia de personificação da obra de arte cujo fim é alcançar uma originalidade e criatividade “superiores” vai ao encontro da idéia de um gênio criador inigualável, como sustenta João Gaspar Simões no artigo “Modernismo”:

¹⁷RÉGIO, José & SIMÕES, João Gaspar. *Estética presencistas*. Ensaios doutrinários. Coimbra: Presença, 1978, p. 12.



A leitura dum poema de Mário de Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa desconcerta. Desconcerta-se uma grande parte dos leitores na leitura de qualquer obra modernista. Nada mais natural. Só contrário seria lamentável, exactamente porque a Sá-Carneiro e Fernando Pessoa consideramos gênios, no sentido de conterem aquela substância original e instintiva que dá motivo a novas criações estéticas.¹⁸

Ao longo deste mesmo artigo, o modernismo é definido, de acordo com João Gaspar Simões – a despeito das acusações de arte descompromissada e voltado ao “umbigo” dos poetas, como comentaremos mais adiante – como a transposição estética da vida para a arte, abrindo espaço, entretanto, para o sonho e para as possibilidades do inconsciente. No dizer de um modernista, estas marcas faziam, portanto, prevalecer um humanismo e um profundo realismo – que não é, porém, aquele que consideramos habitualmente:

Alterou-se a linguagem escrita pelo desrespeito das leis gramaticais (futurismo); valorizaram-se certas sensações (a olfativa e visual, sobretudo); confundiram-se os gêneros literários; criaram-se outros; ideias, até aí capitais, como a da seriedade artística baniram-se. Enfim, nunca um artista foi tão livre de usar a sua personalidade viva e tão integralmente, como no modernismo; nunca a transposição estética se desvaneceu tanto, isto é, nunca a arte foi tão profundamente realista como hoje (dando a esta palavra o valor duma realidade íntima, subjetiva, psicológica) (...) Ora se a esta corrente se pode chamar, com propriedade, desumana, por tender a separar a arte da vida e a interpor, novamente, em toda a sua plenitude, entre as nossas percepções diretas da realidade e a sua expressão formal a transposição estética – nem, por isso, à nossa época, deixa de caber o apelido de humana.¹⁹

A questão estética demarcada acima (o pendor formal subjetivista e a criação de uma realidade íntima) engendrou como prática uma determinada postura artística que, na literatura, já se encontra devidamente desvendada. As breves digressões acima pretendem marcar, isto sim, de que forma isso ocorre não somente no universo literário, mas também na esfera do cinema português que, no afã de aproximar-se do experimentalismo do cinema vanguardista europeu das primeiras décadas do século XX encontra na literatura modernista

¹⁸Ibidem, p. 13.

¹⁹Ibidem, p. 17-8.



portuguesa uma base estética e um sólido pensamento filosófico acerca da arte.

As feições deste encontro, entre a literatura modernista e o cinema, estão bastante claras nos dois primeiros filmes de Leitão de Barros *Nazaré* e *Maria do Mar*, em *Dança dos paroxismos*, de Brum do Canto e, sobretudo, em *Douro*, de Manoel de Oliveira no qual deteremo-nos mais longamente.

Assim, um dos principais críticos de cinema responsável por tal aproximação entre o modernismo literário e a experimentação cinematográfica observável no *primeiro cinema* português foi o próprio José Régio: ao elogiar a velocidade de *Douro*²⁰ (1931) e, por outro lado, ao aproximar o filme de Manoel de Oliveira de importantes nomes da vanguarda europeia preconizava, em Portugal, uma crítica de cinema interessada na experimentação em larga escala, e na modernização do cinema português.

É fundamental apontar que o interesse de Régio pelo cinema, expresso na coluna “Legendas Cinematográficas” a que dedica expressamente à sétima arte, veio a reboque da sua abordagem modernista da arte e que, na altura em que começa a resenhar o cinema português, este, com algumas dezenas de filmes, debatia-se entre a questão nacional do cinema e as adaptações literárias dos grandes nomes da literatura do século XIX, tais como Júlio Diniz, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós – que os modernistas tanto criticaram.

Entretanto, antes de falar da recepção de *Douro* e sua aclamação por parte de Régio, é mister apontar que o poeta, enquanto crítico de cinema, foi um dos primeiros a sustentar a relação do cinema e da arte, como apontado no trecho:

Ainda há pouco havia quem não acreditasse no cinema como arte. Creio que ainda há. Sem dúvida são alguns destes julgadores pouco dotados de sensibilidade artística, e então se manifestará a sua insensibilidade tanto a respeito do cinema como de qualquer outra arte. Simplesmente, a respeito das outras, já o longo hábito de as ver honrar lhes permite a sinceridade que ousam perante uma arte recentíssima. Decerto não importa de maior juízo destas pessoas – que sobretudo as prejudica a elas. Outro tanto se não dirá quanto ao de personalidades que atingiram autoridade no campo da crítica, ou afirmaram a sua força no da criação. E, todavia, por difícil que nos seja – a nós que amamos o cinema precisamente como arte – compreender tal posição, na maioria dos filmes em curso poderemos achar elementos em

20



seu favor. (...) O cinema é arte e ao mesmo tempo indústria – os ecrãs portugueses não podem bastar a alimentar uma produção nacional. Convém ainda salientar que uma autêntica produção nacional naturalmente se há-de distinguir por características próprias enraizadas no húmus do gênio português – o que desde já se pode entrever nos nossos melhores filmes.²¹

Régio, como nenhum outro, expressa um interesse particular pelo cinema através da crítica e trata de “aplicar” no universo cinematográfico os valores que, de acordo com sua opinião, pautam a atividade artística. Excepcionalidade, genialidade, autenticidade, todas estas são categorias que, no dizer de Régio, vão sendo paulatinamente adaptadas à realidade da produção fílmica. Quando comenta o filme de Leitão de Barros, primeiro filme sonoro português (“A Severa apareceu precedida de largo reclame ... e assim tinha de ser. A sua exibição foi seguida de mais reclame... e assim tinha de ser: o cinema é não só arte mas também indústria”²²) revela clarividência e sensibilidade, sendo mesmo capaz de apontar o antagonismo que nutrirá praticamente os mais de cem anos do cinema português: a contradição entre arte e indústria.

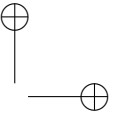
A “revelação” de Manoel de Oliveira, no campo da crítica cinematográfica, dá-se através de Régio exatamente porque ele é capaz de enquadrar Oliveira como o arauto do cinema-arte, do cinema também moderno que se queria, transformando-o no “caso” do cinema português, opondo o realizador a todos os outros filmes que, “menores”, não conseguem alcançar as sublimes categorias da arte:

O Douro é uma pequena obra-prima; e um milagre não só de sensibilidade e inteligência – também de persistência, independência e vontade, dons que tanto nos faltam: com um mínimo de condições favoráveis, Manoel de Oliveira realizou o que outros não realizam com um máximo. A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia, - tudo, ao longo dum dia de atividade na margem do *Douro*, nos é dado com grandeza. Precioso como documentário, o *Douro* excede assim, e em muito o valor dum mero documentário. Nem um documentário se volve em obra de arte senão na

²¹RÉGIO, José. José Régio, Manoel de Oliveira e o cinema português In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, p. 21-2.

²²Ibidem, p. 13





medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é também documento dum temperamento de artista. Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinônimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema? (...) E eis, entre nós, a grande novidade do *Douro*: ser uma obra de arte.²³

A questão inaugural, segundo Régio, que *Douro* traz (ser uma obra de arte) será reinserida de forma recorrente ao longo do limiar dos anos 1960 como exemplo do *novo cinema* que se quer, em contraposição às inúmeras tentativas de reforma que certo cinema mais político tentou fazer ao longo dos anos 1950. Não é de maneira ingênua que Manoel de Oliveira é uma das primeiras figuras a ser recuperada na ocasião da celebração da Semana do Novo Cinema português, realizado pelo Cineclube do Porto, em 1967.

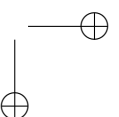
1.3 A Política do Espírito e o cinema

O cinema é, para nós, o instrumento
mais importante de todas as artes.
Lênin

O século XX é o século das massas. Movidos do campo para a cidade, seduzidos pela oferta de trabalho oferecida pelo meio industrial, misturados com a burguesia crescente e cada vez mais determinante no cenário político, anônimos entre a multidão, a massa, como foi comumente tratada ao longo do século XX, acarretou problemas estruturais no ambiente comunicacional de uma metrópole. Um desses problemas era a preocupação política sobre como a comunicação social deveria dar-se, ou seja: como fazer circular informações entre a multidão?

O rádio, surgido na primeira década do século XX, e utilizado como um instrumento militar durante a Primeira Guerra (1914-1918), possibilitou uma maior rapidez, uma maior instantaneidade informacional – que é algo que o jornal impresso não tem – e também um maior poder de persuasão e sedução política, e é por isso que, rapidamente, o rádio foi cooptado, ainda nas primeiras décadas do século XX, como um meio de propaganda política e como um meio de veiculação de idéias.

²³Ibidem, p. 19.





O cinema, assim como o rádio, começou a ser usado como meio de propaganda política ainda na Primeira Guerra, entretanto de forma tímida, pois foi apenas na década de 1930, com a ascensão dos regimes ditatoriais que o cinema, com ampliadas possibilidades narrativas e plásticas, tornou-se o meio privilegiado de comunicação social entre o Estado e o povo.

Refletindo sobre o modelo imposto ao cinema durante a vigência do Regime Fascista na Itália é interessante perceber como, a pouco e pouco, o cinema vai tornando-se “a arma mais forte do regime fascista”.²⁴

Mussolini, que havia instituído o Subsecretariado para Imprensa e Propaganda, em 1933, organiza, a partir desta data, a primeira tentativa de controle geral dos meios de comunicação de massa e, evidentemente, o cinema não estava imune. Quando, em 1937, o *Duce* inaugura a *Cinecittá*, versão italiana de *Hollywood*, o controle no universo do cinema passa a ser ainda mais intenso.

Entretanto, foi na Alemanha que o cinema conquistou a máxima adesão entre os dirigentes do Estado, recebendo desde a Primeira Guerra tratamento especial, fato que tornou o cinema alemão (até fim da Segunda Guerra, 1939-1945) notoriamente vinculado à escalada nazista. No mesmo ano de 1933, foi criado o Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda, dirigido por Joseph Goebbels que, assim como Adolf Hitler, nutriu sempre uma especial admiração para com o cinema, pois de acordo com Marc Ferro:

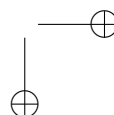
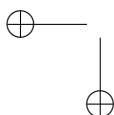
Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda a sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. (...) O cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela (...)Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem.²⁵

Na Alemanha, porém, ao contrário do que aconteceu na Itália – que tinha a produção cinematográfica durante o governo de Mussolini voltada quase que prioritariamente para o documentário e para o cinejornal²⁶ –, os nazistas,

²⁴ Apud GILI, J. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985, p. 103.

²⁵ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 72-73.

²⁶ Um dos momentos de maior presença estatal na Itália durante o Governo Mussolini foi aquando da criação do Istituto Nazionale Luce (L'Unione Cinematografica Educativa) que, entre a produção de documentários, se destinava à realização do *Cinejornali*, espécie de cinejornal



apropriando-se da linguagem sedutora do cinema, irão centrar a produção em filmes de ficção e entretenimento, como ressalta Wagner Pereira:

Durante os 12 anos de regime nazista, estima-se que foram produzidos mais de 1.350 longas-metragens, que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos da América. No entanto, é importante destacar que, submetida às leis de mercado e seguindo a orientação de Goebbels (valorização da produção de filmes de propaganda indireta), a maior parte da produção cinematográfica nazista foi dedicada ao “entretenimento”, sendo filmes aparentemente escapistas, mesmo quando diluíam em seus enredos alguma conotação político-ideológica.²⁷

Apesar de Salazar ter sempre insistido na necessidade de distanciar a imagem do seu governo do nazismo, do fascismo e do franquismo (posteriormente), a criação e a instauração do “Estado Novo” português em 1933, processo no qual Salazar é a figura central, corroborou para a consolidação política de um Estado autoritário, anti-liberal, anti-comunista e nacionalista cujos

oficial do fascismo, muito embora fosse produzido sem intervenção direta do Ministério da Imprensa e da Propaganda de Mussolini era, cuidadosamente, examinado pelo próprio Duce antes da distribuição. De acordo com TANNENBAUM, E. R. *La experiencia fascista*. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945). Madri: Aliança Editorial, 1975, p. 309- 310: “o mundo refletido pelos noticiários era extremamente artificiais em toda parte, sobretudo na Itália fascista. Não existia o crime, o sexo, o feio, a brutalidade. Os italianos não viam nada que estivesse relacionado com as conseqüências da depressão no seu próprio país através de seus noticiários, houve somente dois planos de trabalhadores numa paralisação na Alemanha em 1931 e uma greve de condutores de ônibus em Viena, em 1933. Em 1938 e 1939 apareceram, em algumas ocasiões, cenas de greves na França e nos Estados Unidos; o comentário do narrador de uma greve na cidade de Nova York em meados de agosto de 1939 afirmava, com evidente ironia, que essas eram ‘as delícias dos países democráticos que não se regiam pela disciplina sindical (fascista) e pelas leis corporativas’. A Guerra da Etiópia, por exemplo, foi extensamente tratada, mas se deu pouca informação da Guerra Civil Espanhola; inclusive em setembro de 1939, só uma ou duas cenas de cada cinquenta tratavam da guerra germano-polaca. As principais imagens dos noticiários apresentavam vigorosos líderes italianos em cerimônias públicas, atletas masculinos e femininos de todos os tipos, e um caleidoscópio de imagens sem relação e sem significado, de lugares em que a maioria dos italianos nunca poderiam sonhar em visitar, como as pistas de neve nos Alpes ou as piscinas de Los Angeles”.

²⁷PEREIRA, Wagner P. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.º 38, Editora UFPR, p. 111.



principais exemplos e fontes eram o Estado nazista alemão e o Estado fascista italiano.

Era de se esperar, portanto, um cuidado similar para com o cinema no universo cultural português. Salazar, no mesmo ano de 1933, coincidentemente, cria o Secretariado Nacional da Propaganda, nomeando para esta pasta o intelectual António Ferro, poeta e escritor modernista que nutria especial apreço à sétima arte.

Foi assim que, em 1935, Ferro implementou uma importante iniciativa para o cinema português que tratou de levar às aldeias do “Portugal profundo” algumas películas que Salazar considerava relevantes para “informar” e “formar”²⁸ o povo português. O projeto foi intitulado “Caravana de imagens”, e passava por um visionamento prévio cuidadoso pela Inspeção Geral dos Espetáculos.

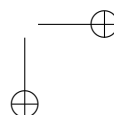
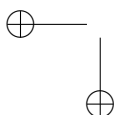
Através de António Ferro, que em grande parte era influenciado pelo debate estabelecido através do impasse imposto ao cinema português - este sempre entre a “grande Arte” e a indústria -, o discurso modernista apropriou-se do cinema português com intenções estéticas, mas, sobretudo, com objetivos pedagógicos e moralizadores.

O grande responsável, portanto, pela tentativa de “moralização” do cinema português, apresentando um projeto de cunho estético e político ao cinema foi o Diretor cultural do Secretariado da Propaganda Nacional (durante os anos 1933 a 1949), António Ferro.

Consciente de que o progresso e a modernização de Portugal deveriam passar também por um engrandecimento da alma do homem português, Ferro convence Salazar a subsidiar uma das áreas culturais pela qual era um apaixonado: a sétima arte. Quando admitido para o cargo de Diretor Cultural do Estado Novo, Ferro recebe de Salazar também uma espécie de “programa”, que marca de forma definitiva a história do cinema do ponto de vista econômico com as seguintes máximas: “Seja verdadeiro”, “Defenda o essencial”, “Proteja o Espírito” e “Não gaste muito”.²⁹ Apesar de não poder gastar muito, Ferro e Salazar percebiam o cinema como um forte instrumento de propaganda e um poderoso instrumento da manutenção ideológica do poder.

²⁸Cf. SALAZAR, A. de O. Fins e necessidade de propaganda nacional. In: SALAZAR, A. *Discursos*. 1928-1934. Coimbra: Coimbra Editora, 1935. t. 1, p. 257.

²⁹FERRO, António, *Dez Anos de Política do Espírito 1933-1943*, Lisboa, Edição do Secretariado de Propaganda Nacional, 1944, p. 13.





É interessante perceber, por outro lado, que António Ferro é também um importante intelectual que teve inclusive uma relevante participação no primeiro modernismo português, fazendo parte do grupo de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros na revista *Orpheu*. E, de acordo com as palavras do pesquisador Paulo Cunha, a *Política do Espírito* de Ferro estrutura-se sob dois aspectos:

A acção de Ferro enquanto novo responsável pela política cultural vai direccionar-se em dois sentidos fundamentais: por um lado, pela chamada cultura erudita, onde privilegia o sector modernista mais familiarizado com os princípios nacionalistas; e por outro, pela chamada cultura popular, defendendo uma visão idílica do povo como principal produtor artístico e cultural.³⁰

Comprometido, assim, com a “questão nacional”, ou seja, com a elevação da alma e da moral do povo português através da via da educação cultural, Ferro consolida a tácita e complexa relação estrutural do cinema português não apenas com o modernismo, defendendo a modernização do cinema através das conquistas técnicas, mas também com a questão da identidade nacional e da nação, priorizando temas históricos ou que representassem verdadeiramente a alma do povo português.

Apesar da importância com que alguns filmes portugueses alcançaram, do ponto de vista da representativa fílmica ao longo do Estado Novo e até mesmo nos anos subsequentes, o “filme de reconstituição histórica” – desejado por Ferro por se tratar de um caminho sólido e seguro ao cinema português – não teve, como observa Jorge Leitão Ramos significativa produção, pois

Se se quiser definir um corpo de obras sujeito à temática “cinema e história”, quase bastam os dedos das mãos para contar: *Bocage* (1936), de Leitão de Barros, *Inês de Castro* (1944), de Leitão de Barros, *Chaimite*, (1953) de Jorge Brum do Canto, *O rei das Berlengas ou a Independência das Ditas* (1978), de Arthur Semedo, *Guerra do Mirandum* (1981), de Fernando Matos Silva, *A ilha dos amores* (1982), de Paulo Rocha, *O processo do Rei* (1989), de João Mário Grilo, *Non ou a vã glória de mandar*, (1990), de Manoel de Oliveira, *Aqui d’ElRei!* (1991), de Jom Tob Azulay, *Os olhos*

³⁰Cunha, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo. Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias, p. 7





da *Ásia*, de João Mário Grilo, *Inês de Portugal* (1977), de José Carlos de Oliveira, *Palavra e Utopia* (2000), de Manoel de Oliveira.³¹

Entretanto, se levarmos em consideração que a despeito do desejo e da vontade do Estado por uma filmografia de vertente histórica, tal gênero corresponde a produções onerosas, distante do padrão português – acostumado, como nós brasileiros, a orçamentos minguados e, olhando com mais vagar, percebemos que há certa predominância de realizadores ainda da primeira época do cinema português, como Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto e Manoel de Oliveira.

Por outro lado, o modernismo português, sendo o movimento responsável pela aceitação do cinema e do seu caráter plástico e, por outro lado, pela sustentação do primeiro debate teórico acerca da sétima arte (lembremo-nos de Fernando Pessoa e José Régio), empresta ao campo cinematográfico português um paradigma estético, uma postura ideológica e um interesse temático que teria na questão da nação o seu ponto central.

Assumidamente influenciado pelo futurismo italiano e pelas figuras políticas autoritárias (como Mussolini, por exemplo), Ferro, teve também uma intensa atividade cultural e cinematográfica, esta última iniciada “na tarde de 1 de Junho de 1917, quando profere a famosa conferência *As Grandes Trágicas do Cinema* que inaugurou, entre os portugueses, o debate público acerca do fenômeno cinematográfico.”³² A conferência fazia parte das tertúlias literárias organizadas pelo grupo que tinha Fernando Pessoa como líder e foi nesta primeira conferência que:

Ferro filia-se radicalmente numa visão estética que encara a arte como uma mentira, que transcende a vida e a torna suportável. A arte é uma idealização da vida – e não a sua imitação – que pretende trazer ao homem a emoção – e não o conhecimento. Enquanto a verdade da vida é irreduzível, a arte situa-se num plano de “deslumbramento”; produz vibrações e emoções inéditas. Apesar de rejeitar a realidade da vida, a arte também se exclui da irrealidade, situando-se antes no plano intermédio do “sobrenatural”, dado

³¹RAMOS, Jorge Leitão. Cinema e História. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 73.

³²Cunha, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo. Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias, p. 4.



que as vibrações e emoções que provoca são reais. Em relação ao cinema, Ferro acredita que estamos perante a chave da nossa estética de vida. O cinema, enquanto instrumento privilegiado dos modernistas antecipa o real e transfigura a vida³³.

“A chave da nossa estética de vida”, o cinema, assumiria, nas mãos de Ferro, o mesmo tom autoritário, paternalista e “patriótico” que a política de Salazar engendraria em todas as esferas da vida portuguesa, pois “mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica a imagem penetra, insinua-se, sem quase se dar por isso, na alma do homem”³⁴.

Ferro, como parte do grupo de intelectuais que primeiro se interessou pelo cinema em Portugal e que primeiro o tratou como um elemento legítimo de expressão estética, é, entretanto, por outro lado, seduzido pela enorme capacidade de sedução do cinema americano. A sétima arte é, assim, logo percebida por Ferro como um instrumento privilegiado para alcançar os objetivos traçados na sua *Política do espírito*, pois o cinema é capaz de ultrapassar fronteiras geográficas, barreiras linguísticas e de alcançar um grande número de pessoas, como demonstrava o exemplo do bem-sucedido cinema americano. A educação cultural do povo, cerne dos seus objetivos, seria, portanto, potencializado pelo cinema cujo “programa” visava dois caminhos:

...por um lado, a criação de condições materiais e humanas que possibilitassem o tão ambicionado desenvolvimento industrial do cinema português; por outro lado, o director do SPN esperava dar um novo alento à nova geração de cineastas que despontara nos finais da década de 20 e nos inícios da década seguinte, nomeadamente Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira.³⁵

Num interessante discurso proclamado na ocasião da celebração de dez anos de sua *Política do Espírito*, o responsável máximo pela cultura ao longo do governo de Salazar reforça alguns pontos do seu programa, explicitando ainda mais e melhor a clara vinculação do projeto modernista português num viés notadamente nacionalista e autoritário, como aponta Paulo Cunha:

³³PITA, António Pedro. Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico. In: TORRALBA, Luis. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 43-45.

³⁴FERRO, António, *Teatro e Cinema 1936-1949*, Lisboa, Edição do SNI, 1950, p. 44.

³⁵Cunha, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo. Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias p. 4.



Os primeiros pontos relevantes do discurso dizem respeito à boa utilização da propaganda, exercida de forma verdadeira, conscienciosa e ética. Ferro distingue a sua propaganda – e a de Salazar – daquela exercida pelos regimes autoritários europeus, recusando qualquer acusação da “imaginação folhetinesca dos alfurjas” de manipulação da informação ou da opinião pública, “sempre, sempre, por caminhos claros, por processos honestos, limpos à vista do público”. Por outro lado, o director da propaganda do regime realça o facto de a sua acção se limitar à divulgação do essencial, “criando o ‘índice’ das grandes realizações do Estado Novo”, ignorando as polémicas doutrinárias e políticas que servem apenas para confundir e tentar iludir a opinião pública³⁶. O terceiro ponto refere-se à defesa da Política do Espírito, a aposta na formação do espírito “como elemento construtivo, como força positiva, a minha ânsia de renovação, o meu desejo de um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova”. Este sentido de cumprimento de missão sempre dominou a acção política de Ferro, reclamando o empenho de todos numa tarefa colectiva e redentora – a afirmação de uma cultura nacionalista e o seu reconhecimento no contexto internacional.³⁷

A política de Ferro é, portanto, duplamente vinculada à questão nacional: quer construir um “novo povo português”, “regenerado” e culto, mas que deve estar voltado não para as limitadas fronteiras nacionais, mas sim para os olhares internacionais, nomeadamente o europeu, lutando contra um “complexo de inferioridade português” e contra um sentimento de auto-diminuição contínua que fez sempre o povo português duvidar das suas capacidades, segundo Ferro.

Servindo a este intuito, foi criado em 1935, o *cinema ambulante* que, através de viagens exploratórias tratou de levar a regiões inóspitas de Portugal, documentários laudatórios do regime e pequenos filmes-propaganda, na esteira das ações do Secretariado de Propaganda Nacional. Assim, de maneira bastante contundente, as mensagens do regime chegavam às aldeias onde de outra forma seria pouco provável sem a eficácia das imagens – haja vista o nível de instrução e alfabetização do interior de Portugal durante o Estado Salazarista.

³⁶ FERRO, António, *Dez Anos de Política do Espírito 1933-1943*, Lisboa, Edição do Secretariado da Propaganda Nacional, 1944, p. 14-17.

³⁷ Cunha, Paulo, «Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo». Coimbra, Instituto de História das Idéias - FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Idéias, p. 11.



Em 1944, às vésperas do fim da Segunda Guerra Mundial e, consequentemente, do fracasso das políticas autoritárias, ditatoriais e nacionalistas da Alemanha e da Itália, o Secretariado da Propaganda Nacional é renomeado e passa a chamar-se Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo fugindo do tom pejorativo que o termo “propaganda” havia adquirido no contexto europeu.

Após a substituição do principal aparelho cultural do Estado Novo, e transcorridos mais de dez anos da *Política do Espírito*, Ferro, ao longo da década de 1940 fará importantes considerações acerca do ambiente cinematográfico português que, apesar de terem “fracassado” durante a vigência do seu mandato, condicionará o campo cinematográfico português a adotar uma certa postura dileitante em relação ao cinema nos anos subsequentes, como será comentado mais adiante.

Foi assim que, na ocasião da entrega anual dos Prêmios do SPN/SNI, Ferro, regerando-se do insucesso do seu programa político, comenta, em 1946, o estado atual do cinema apontando como motivos do fracasso, em primeiro lugar, a desqualificação profissional dos argumentistas, atores, cenógrafos e realizadores, depois, a submissão do cinema português à linguagens da Literatura e do Teatro, ressaltando o fato de que o cinema havia sido mal-compreendido em Portugal, já que suas capacidades estéticas haviam sido, até então, mal exploradas, salvo raras exceções como o “delicioso”³⁸ *Aniki-Bobó*, de Manoel de Oliveira.

Revelando um profundo desapontamento em relação aos caminhos do cinema português que haviam sido percorridos nas décadas de 1930 e 1940, Ferro aponta como saída para a “regeneração” e a “elevação” os documentários, os filmes históricos e os filmes poéticos, já que: “Para Ferro, os ‘caminhos seguros’ para a afirmação do nosso cinema passavam pelos filmes histó-

³⁸ FERRO, António, *Teatro e Cinema 1936-1949*, Lisboa, Edição do SNI, 1950, p. 64-65.

ricos, os documentários³⁹ e os filmes de natureza poética, que, debatendo-se com diversas dificuldades, não conseguiram impor-se no mercado”, pois:

Os responsáveis pela crise criativa do cinema português são os *filmes regionais ou folclóricos*, os *filmes extraídos de romances ou de peças teatrais*, os filmes policiais e, principalmente, os filmes cômicos. Baseados em fórmulas simples e repetitivas, e explorando os “chavões”, estes géneros fílmicos representam “o que há de mais inferior na nossa mentalidade”. Os filmes *regionais e folclóricos*, com o “bailaricos” e cantigas “nitidamente metidos a martelo”, reproduzem visões estilizadas e depreciativas do regionalismo e folclore portugueses. Os filmes *extraídos de romances ou de peças teatrais*, com enormes potencialidades, não correspondem às qualidades da nossa literatura. Dos filmes policiais, apenas se registam “fracas e infelizes tentativas”. Finalmente, os filmes cômicos, esse “cancro do cinema nacional”, registam um enorme êxito comercial, impossibilitando um desenvolvimento equilibrado dos outros géneros e, principalmente dos técnicos e artistas portugueses⁴⁰.

O grande problema estrutural do cinema português, “o cancro do nosso cinema” seria, portanto, a comédia, que, apesar de representar “a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”⁴¹ e de ter conquistado relativo sucesso, apontava para o que de “pior”, na opinião de Ferro, existia na cultura portuguesa, como comenta Lisa Shaw:

³⁹Seguindo o modelo fascista, foi criado em Portugal o *Jornal Português* em 1938, que de acordo com o pesquisador Wagner Pereira, constitui um importante núcleo ideológico do Estado Novo: “Em 1938, teve início a produção de um cinejornal, o *Jornal Português*, que, produzido pela Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas, foi o responsável por apresentar aos portugueses a imagem oficial dos acontecimentos políticos, culturais ou cotidianos. (...) Os documentários foram, porém, em termos de propaganda, o núcleo mais importante. Os seus centros de produção foram, entre outros, a SPAC (Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas), a Agência Geral das Colônias, através das Missões Cinematográficas, ou o próprio SPN, que, a partir de 1944, mudou de nome, sendo então chamado de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), passando a ter ampliadas as atividades de “proteção ao cinema”. (...) Assim, produzidos pela SPAC para o SPN, os documentários do regime salazarista, geralmente exibidos como suplementos do *Jornal Português* – como por exemplo, *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), de António Lopes Ribeiro –, eram bem elucidativos das intenções propagandísticas.” PEREIRA, Wagner P. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.º 38, Editora UFPR, p. 118 – 119.

⁴⁰FERRO, António, *Teatro e Cinema 1936-1949*, Lisboa, Edição do SNI, 1950, p. 63-65.

⁴¹GRANJA, Paulo. A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo. In: *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coimbra: Circulo de Leitores, 2000.

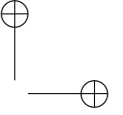
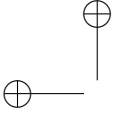


The *comédias* could not help but reflect the dominant Salazarist ideology, at its most powerful in the 1930s and the 1940s, not least as a consequence of censorship restrictions. As Luís de Pina argues, the censors ensured that filmmakers were fearful of tackling controversial issues, preferring instead to deal with superficial themes and conventional storylines, or to make pro-establishment documentaries. It was António Ferro's view that comedy was the cancer of the Portuguese film industry, a reflection of perhaps both his own cultural elitism and the genre's potentially subversive nature, that needed to be held in check. There can be no doubt that the values that underpinned the New State permeated these films, that expressed the sentiments and traditions of the urban middle and lower-middle class.⁴²

Foi por conta das precariedades da comédia portuguesa apontadas acima que António Ferro decide criar, já no SNI, o controverso 'Fundo Nacional de Cinema', em 1948, que teve como objetivos fomentar a produção cinematográfica em Portugal. Os subsídios do Fundo estavam voltados para a produção nacional de evidente qualidade artística e cuja temática não ferisse os interesses políticos do Estado. O protecionismo exacerbado desta prática, gerando uma situação de monopólio estatal no campo cinematográfico português, fez, a despeito do suposto interesse do Estado, com que a produção diminuisse até atingir o número zero, em 1955.

⁴²SHAW, Lisa. Portuguese musical comedies from the 1940s and the 1950s and the transatlantic connection. In: *International Journal of Iberian Studies*, vol. 15, Nov.2003, pp. 153-166. p. 155.





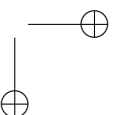
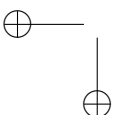
Capítulo 2

Embarcações teóricas

O objetivo das “viagens” teóricas que se seguirão é apresentar não só uma concisa reflexão acerca da linguagem cinematográfica e da teoria do cinema, mas, principalmente, articulá-los no contexto do *novo cinema português* a fim de uma abordagem estética e fílmica das películas que fazem parte do corpus aqui proposto.

Como fica posto no trabalho presente, o *novo cinema português* engendra-se num conflituoso espaço disputado por uma vertente voltada para a “representação do real” – que não chegou a alcançar grande visibilidade - e outra, que, ao recuperar a trajetória modernista e as subversões de linguagens artísticas que a caracterizaram, debruça-se (ou quis debruçar-se) sobre o experimentalismo. Torna-se assim capital compreender de que forma o cinema atravessou estas duas tendências a fim de perceber como o movimento português das décadas de 1950 e 1960 irá absorver os anos anteriores da cinematografia mundial.

Dessa forma, um dos principais eixos teóricos no campo da teoria do cinema está orientado a partir das diferentes concepções, assumidas por diretores, movimentos ou “escolas”, em relação ao estatuto da imagem/som em face ao real. A maneira de olhar a realidade marcou, de forma definitiva, a linguagem do cinema, e o que se quer apresentar aqui é um esboço da atividade dos movimentos e diretores mais importantes na sua relação com o real ao longo da história do cinema.





Assim, como se sabe, o ato de filmar é um ato descontínuo, ou seja, o tempo diegético que está representado no interior do filme é um tempo construído, sistematizado e montado a partir da colagem de diferentes cenas e planos que, não necessariamente, foram produzidas na sequência final em que nos é apresentada. Dessa forma, um dos aspectos primordiais da linguagem do cinema é “imposto” pela sua própria descontinuidade congênita: em primeiro lugar, a descontinuidade do registro possibilita a multiplicidade de soluções narrativas, pois, depois de uma cena, pode-se colar qualquer outra, como sustentaram os russos. Por outro lado, a descontinuidade do registro faz com que o diretor reflita sobre cada plano a ser filmado de forma individual e particular. E é desse esforço que se observa, ainda na primeira década do século XX, o exercício formal que deu origem aos diferentes tipos de planos (plano geral, plano médio, primeiro plano) e os significados respectivos que foram sendo atribuídos, posto que cada enquadramento, cada posição da câmera em relação ao objeto (câmera alta, câmera baixa) e cada movimento de câmera (panorâmica, travelling, etc.) corresponde a um determinado ponto de vista sob o objeto filmado.

Ainda sob a relação do diretor em face ao real, torna-se rapidamente aceito a diferenciação entre dois grandes eixos narrativos: a ficção e o documentário. O primeiro recebe as atribuições impostas ao exercício ficcional, não correspondendo, portanto, à “realidade”, ou à “verdade” dos fatos. Ao documentário é solicitado o “real”, para além do escopo de “documento histórico”. Méliès e Lumière foram, respectivamente, os grandes “pais” destas duas formas de narrar através do cinema, e abriram caminho para muitas gerações posteriores, que permaneceram (e permanecem) na encruzilhada entre as possibilidades da “mentira” e os esconderijos da “verdade”, como explícito na passagem abaixo:

Os dois nomes mais conhecidos do cinema mudo francês são os dos irmãos Lumière e Georges Méliès. Isso porque entre a atuação dos dois permitiu-se a divisão do campo em duas metades convenientemente complementares. Lumière teria descrito o cinema como “atividade de comércio para feirantes”, e os irmãos, pelo menos inicialmente, viram as suas curtas-metragens como publicidade valiosa para o seu negócio fotográfico. Seus títulos, tais como *Sortie d’usine/Trabalhadores que saem da fábrica Lumière* ou *Arrivée des congressistes um Neuville-sur-Saone/Debarcation dos membros do Congresso fotográficos em Lyon*, sugerem que o documentário de observação cuidadosa da vida burguesa que o levou a ser aclamado como





o primeiro realizador cinematográfico realista. Renoir, Truffaut Duvivier e Truffaut estão entre os principais herdeiros dessa tradição. Méliès, por outro lado, era um mágico e ilusionista cujos filmes agora aparecem como precursores ingênuos do surrealismo. *Le Voyage dans la Lune* (1902) parodia a ambição de cientistas e mostra uma forma estranhamente cativante de sadismo na cena em que um foguete aterrissa em um dos “olhos” da lua, fazendo-a chorar. *Le Royaume des fees* (1903) apresenta uma estrutura que lembra um modo de dançar. A tradição fantástica em que o trabalho de Melies é agora geralmente lido podem ser rastreados através de Cocteau e os surrealistas para culminar, de uma forma tecnicamente, pelo menos, muito mais sofisticadas, no ilusionismo extravagante de um cineasta contemporâneo, como Leos Carax.¹

2.1 O primeiro cinema e a linguagem clássica

De acordo com Ismail Xavier, ao longo das duas primeiras décadas do século XX, o cinema ganhou contornos de linguagem, sobretudo, a partir dos filmes do cineasta americano David Wark Griffith – que representa, atualmente, uma espécie de “fundador” daquilo que se passou a considerar a “linguagem clássica” do cinema.

Tal linguagem clássica corresponde, acima de tudo, às histórias provenientes da literatura nos seus gêneros de “leitura fácil” como o melodrama e as aventuras. E, por outro lado, corresponde também ao uso da decupagem² e da

¹POWRIE, Phil; READER, Keith. *French cinema: a student's guide*. London: Arnold, 2002, p. 3-4.

²A decupagem é conhecida no universo cinematográfico como o processo no qual o roteiro do filme é decomposto em planos, entretanto Ismail chama-nos a atenção para o fato de como a maneira utilizada para recompor a descontinuidade dos planos na montagem e através do uso das regras de continuidade, construindo a impressão de sucessão cronológica dos fatos representa uma determinada visão de mundo, pois: As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa continuidade espaço-temporal reconstruída. O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 32.)





opção pelo uso propositado de uma atuação “naturalista” por parte dos atores, como comenta Ismail, o cinema clássico refere-se a:

... uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (...) Menos ostensiva e mais eficiente, tal retórica tem seu momento de glória no melodrama convencional, com suas fatalidades e seu maniqueísmo, que se apresentam como autêntica “imitação da vida”. Novamente, o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação.³

No cinema griffithiniano (cinema este que funda o modo de filmar de Hollywood), portanto, o processo da montagem é utilizado tendo sempre em vista a invisibilidade dos meios de produção, apresentando uma sucessão de fatos que, aparentemente, não possuem mediação nenhuma. Esse processo tende a fabricar um cinema cujo principal aspecto é mostrar-se como uma “janela para o mundo”, ou seja, como um dispositivo capaz de representar “fielmente” a realidade de maneira absolutamente lógica e cronológica.

As críticas que começaram a ser feitas em relação a este modelo levavam em consideração o fato de que somado a essa maneira de representar o “real” estava sendo veiculado também uma certa visão de mundo, um posicionamento político e muitos valores sociais. Em grande parte, o cinema clássico hollywoodiano estava comprometido com a visão de mundo e com os valores burgueses, como sustenta Ismail Xavier:

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa). Uma questão básica da crítica atual é a da necessidade ou não desta articulação, ou seja, se é válido ou

³XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 42.





não se dizer que o complexo representação naturalista/ decupagem clássica/ mecanismo de identificação define necessariamente um método burguês, definidor de um cinema necessariamente burguês.⁴

Entretanto, as críticas ao método griffithiniano não impediram que os russos, seguindo o exemplo de Kulechov e Bela Bálazs, admirados com o sucesso e a enorme capacidade persuasiva do cinema americano, tentassem “copiar” o modelo clássico, adaptando-o ao contexto político da antiga União Soviética. Bálazs em *Estética do filme* apresenta-nos um estudo bastante elaborado da cinematurgia americana, expondo suas reflexões acerca do uso do enquadramento, inovador para a época, como no trecho:

A primeira, e radical variação da distância entre o espectador e o filme, é o primeiro plano. Foi sem dúvida uma audácia genial a de Griffith, que intercalou pela primeira vez, no decurso da ação cinematográfica, apenas a cabeça dos protagonistas, em tamanho maior do que o natural. Deste modo não só o homem pode ser visto mais de perto, isto é, mais de perto no mesmo espaço, como inclusive transcender o próprio espaço atingindo uma dimensão inteiramente nova.⁵

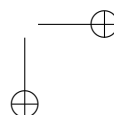
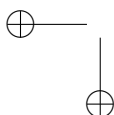
Além de representar uma total ruptura no nosso “modo de visão”, o enquadramento, de acordo com Bálazs, é, juntamente com a montagem, o espaço privilegiado da construção do significado no filme. É através do enquadramento que percebemos não só a relação da máquina de filmar com o objeto filmado, como, sobretudo, os sentimentos dos personagens (mediados pela máquina) com relação aos objetos filmados, pois:

A máquina de filmar se identifica não apenas espacialmente, mas também sensivelmente, com as personagens do filme. Dá a cada coisa uma expressão que corresponde à impressão recebida pelos protagonistas da ação. Quer dizer: o que a eles parece feio, também nos parece feio a nós, o que os aterra também nos assusta, e assim por diante. Tudo o que o sentimento vê nas coisas, é reproduzido pela máquina de filmar mediante o enquadramento.⁶

⁴Ibidem, p. 43

⁵BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 23

⁶Ibidem, p. 39





A observação de Bálazs é extremamente pertinente porque, sendo feita ainda no decorrer da segunda década do século XX, ressalta a enorme importância que as inovações trazidas por Griffith atingiriam no universo cinematográfico. Além do uso do primeiro plano, o cineasta americano também foi um dos primeiros a utilizar o recurso da montagem paralela, frequentemente utilizado nas cenas de perseguição e de aventura. Ismail Xavier, sobre a montagem, considera que:

Aos olhos do início do século, intercalando duas ações simultâneas em diferentes lugares, era uma das modalidades de organização espaço-temporal mais evidentemente específicas ao cinema. Embora o procedimento “enquanto isso” tenha raízes literárias bastante claras, a maneira de sua realização no cinema, dada a intensificação do efeito em função do ritmo e da movimentação plástica das imagens, era visto como marca de um poder exclusivo ao novo veículo.⁷

Ou seja, para além da necessidade de enquadrar o objeto de maneira apropriada, os realizadores conscientizaram-se de que era preciso também um processo de justaposição de imagens capaz de corroborar o significado desencadeado pelo núcleo estrutural do filme: o plano; e que, para além disto, a montagem poderia ser utilizada também como um importante recurso estético, como pressuposto em *Estética do Filme*:

A imagem é, portanto, carregada de uma tendência para revelar um significado, tendência que se descarrega logo que entra em contato um novo quadro, seja este visto, seja apenas pensado. O significado se torna assim transparente antes mesmo de se concretizar o seu conteúdo real. Cada sorriso significa qualquer coisa; o que di-lo-á inevitavelmente a primeira associação que surja. Esta corrente associativa-significativa, provocada pela colimar das imagens, deriva, também, no filme, do fato de, em cada obra, se pressupor a priori um escopo, uma intenção, mesmo quando o corte das imagens tenha sido despreocupado e ocasional. Pensa-se em qualquer coisa porque se acredita que qualquer coisa foi pensada. Os fotogramas de um filme não são pedaços de celulóide colados uns aos outros. Pelo seu conteúdo, são também uma ininterrupta sucessão de relações. E aqui está a causa da potência da montagem. Uma potência que existe e tem seu efeito,

⁷XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 31





queiramos ou não. É necessário, portanto, usar essa potência conscientemente.⁸

Pois, de fato, a montagem não serve apenas para justapor os elementos da narração. O enquadramento, nesse sentido, não esgota as possibilidades de significado em um filme, já que a montagem desempenha um importante papel na semiologia dos filmes, pois se tudo que tivéssemos que saber estivesse posto no enquadramento, a montagem não acrescentaria em nada. A grande potência criadora da montagem de que nos fala Bálazs está justamente em “despertar” significados que escapam aos limites formais do enquadramento.

Se, por um lado, Bela Bálazs, assim como o grande teórico do primeiro cinema russo, Lev Kulechov, admira o cinema americano de Griffith e Chaplin, o pensador russo propõe ao cinema uma espécie de “politização” da linguagem clássica, utilizando-a para narrar histórias condizentes com os ideais comunistas e revolucionários da Ex-União Soviética pós-1917, como comenta Ismail:

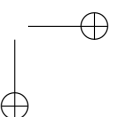
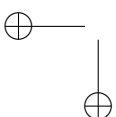
O antigo “realismo” afiliado ao padrão naturalista americano dizia respeito aos meios de apresentação. O novo realismo diz respeito ao mundo social representado (ou significado) pelas imagens, o problema básico é expressar uma visão de mundo correta, capaz de captar a essência dos fenômenos e não apenas a aparência.⁹

A utilização das novas técnicas da linguagem cinematográfica e a necessidade de politização do discurso veiculado pelo filme é evidente e também melhor explicado nos exemplos utilizados por Bálazs:

Quando *O encouraçado Potenquim* parte para sua última batalha, assistimos ao trabalho das máquinas. Vemos, alternados numa rápida montagem, o aspecto dos marinheiros e o aspecto das máquinas. A máquina participa do estado de alma dos marinheiros, quase participa da sua luta. O ritmo absorvente das máquinas torna-se índice da febril excitação, sugerida pelos rostos excitados dos marinheiros. Como num paralelismo. (...) Águas de primavera se precipitam e espumam entre as manifestações do filme A

⁸BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 47- 48

⁹XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 52.



mãe, de Pudovkin. Uma esperança de vida nova resplandece nas nuvens. Resplende nos olhos.¹⁰

Os exemplos de Bálazs revelam um intenso interesse estético pela montagem. Seu minucioso estudo, assim como o de Lev Kulechov, sobre as técnicas de filmagem e montagem adotadas no cinema americano são utilizados, no contexto soviético, para promover o ideário comunista, valendo-se da mesma “construção de uma janela para o mundo”, só que dessa vez adaptado à visão de mundo da ex-União Soviética. O fim permanece o mesmo: produzir um *efeito de realidade* através de um cinema narrativo de forte teor dramático.

Entretanto, Bálazs, no seu reconhecido gosto pelos efeitos da montagem, será um dos primeiros teóricos, no contexto russo, a questionar o pendor “conteudista” do cinema russo – interessado, sobretudo, em politizar o cinema –, trazendo o debate para os limites da arte, como fica claro em suas palavras:

O ritmo da montagem não é sempre e apenas respiração e acentuação, não é apenas uma maneira de exprimir o movimento do conteúdo dramático. O ritmo da montagem pode ter um valor inteiramente próprio e independente, um valor musical, de relações irracionais e longínquas com o conteúdo (...) Também quando se trata de ações cheias de movimento dramático, o movimento interno do quadro e os movimentos dos quadros operado pela montagem, podem ter dois ritmos diferentes e de conexão exclusivamente contrapontística. Um campo em que nada se mova, pode ser montado com um ritmo frenético de enquadramentos sucedendo-se uns aos outros. Em tal caso, o ritmo da montagem não será a expressão dos objetos, mas a expressão lírica do estado de alma de um espectador ou de um particular temperamento do realizador. Este puro ritmo de montagem, nos filmes de alguns realizadores russos, nos de vanguarda franceses e de vanguarda alemães (Walter Ruttmann, Hans Richter), desenvolveu-se em métodos quase sistemáticos, como uma forma de arte plenamente consciente. Por vezes, nos russos, isto se torna um perigo. O ritmo vive às custas da clareza conteudística. O aspecto-musical se sobrepõe ao dramático.¹¹

A relação entre a forma e o conteúdo marcará não somente o contexto cultural russo - que se dividia entre uma arte voltada para a expressão de uma visão de mundo revolucionária e uma arte revolucionária na forma - mas

¹⁰BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 51.

¹¹BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 54-55



também o debate cinematográfico, no contexto mundial, acerca da “vocação” narrativa congênita do cinema *versus* as possibilidades plásticas da sétima arte abertas pelo uso da montagem.

2.2 O cinema como expressão de arte

O pintor Leopold Survage, em 1914, também interessado na máquina de fazer filmes teve a idéia de realizar uma pintura em movimento, ou melhor, um movimento de formas coloridas conseguida graças a uma sucessão de pinturas filmadas uma a uma pela câmara emprestando-lhes o movimento do cinema. De acordo com Jean Mitry, o tal pintor, buscava com a criação desta técnica não uma simples ilustração de suas pinturas, mas uma arte autônoma.

Além do interesse no registro do movimento, Survage estava interessado nas formas abstratas e geométricas da pintura modernista européia. Ligado ao grupo de Apollinaire¹², o pintor chegou a afirmar que havia inventado a arte da “pintura em movimento”. As formas abstratas da sua pintura ganhavam continuidade espacial e temporal no filme, mas sobretudo ganhavam ritmo, como o próprio artista sustenta:

Una forma abstracta inmóvil no es todavía bastante elocuente. Redonda o puntiaguda, alargada o cuadrada, simple o complicada, no produce más que una sensación extremadamente confusa: no es más que una notación gráfica. Solamente al ponerse en movimiento, al transformarse y al aproximarse a otras formas, puede ser capaz de evocar un sentimiento. Es por su función, por su destino por lo que convierte en abstracta. Al transformarse en El tiempo, recorre El espacio; encuentra otras formas en vías de transformación; se combinan juntas, ya yendo una junto a otra, ya luchando entre ellas o bailando siguiendo un ritmo impuesto por una cierta cadencia que obedece al anima del autor sucesivamente alegre, triste, soñador, meditabundo... De esa manera ocurre que llegan a un equilibrio. No, este equilibrio era inestable y las transformaciones vuelven a comenzar; así, el ritmo visual llega a ser análogo al ritmo sonoro de la música.¹³

¹²Importante escritor e crítico de arte francês, Apollinaire escreve, em 1913, o artigo *Os pintores cubistas*, atestando a superação do realismo pelo movimento que popularizou Picasso e outros.

¹³MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 31.



Um dos projetos do pintor, de acordo com Jean Mitry, era filmar, para um fragmento de três minutos de filme, de mil a duas mil imagens desenhadas por ele e por seus auxiliares. O projeto, interrompido pela I Guerra Mundial, pretendia apresentar aquilo que era considerado por Survage o seu elemento fundamental: a *forma visual colorida*. Este elemento, segundo ele, é composto de três fatores: “La forma visual propriamente dicha (abstracta); 2) El ritmo, es decir, el movimiento y las transformaciones de esta forma; 3) El color.”¹⁴ O filme, apesar de não ter sido realizado, quis pôr em prática idéias que já haviam sido anunciadas antes mesmo por Kandinsky e Franz Marc, pois ambos tinham o desejo de conceber “movimientos coloreados”. A despeito da realização, Survage põe em cena a experimentação plástica do cinema através dos seus elementos nucleares: a forma, o ritmo e a cor.

É também neste momento que, para além dos artistas, diferentes críticos debruçaram-se sobre a questão do cinema e da sua relação com o mundo da arte. E, se por um lado, críticos russos e diretores americanos procuravam e experimentavam a melhor “fórmula” capaz de “reproduzir” ou de recriar uma visão mundo, sobretudo na França o interesse da crítica recai na capacidade do cinema enquanto dispositivo de criação de um mundo imaginário, como está impresso nas palavras introdutórias de *Estética del cine*, de Henri Agel:

Históricamente, el punto que ha atraído primero la atención de los exegetas es el carácter poético en el sentido más amplio; para los teóricos de esta época, la poesía del cine se confundía a la vez con la evocación de un mundo imaginario, de una superrealidad más verdadera que la realidad cotidiana y con la orquestración de las temas abordados, según ciertos modos de desarrollo de carácter sinfónico. De ahí que en esta época el cine se aproximase constantemente a la música. Los mismos o muy similares puntos de vista se encuentran en Canudo, Abel Gance, Marcel Schwob, Jean Epstein, René Clair, Germaine Dulac, Elie Faure.¹⁵

Entre estes, foi Canudo, segundo Jean Epstein, o primeiro a qualificar e nomear o cinema como a “sétima arte” numa altura em que este não passava de um entretenimento juvenil. Além de afirmar que o cinema tinha a capacidade de absorver as artes plásticas (pintura, escultura e arquitetura), a música,

¹⁴Ibidem, p. 30

¹⁵ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, pag. 7.



a poesia e a ciência numa só forma expressão de arte, Canudo refletiu sobre a especificidade da linguagem do cinema que, segundo ele, estava lamentavelmente submersa nas águas do teatro e da literatura. Para Canudo: “Los europeos deberían volver sus ojos hacia esse pueblo joven y virgen de todo pasado libresco o escénico que representa Estados Unidos,”¹⁶ posto que o crítico concebia a *interioridade* e não os fatos, a finalidade suprema da sétima arte.

Um dos continuadores da obra crítica de Riccioto Canudo, o francês Louis Delluc, que, inicialmente, detestou o cinema, ficou fascinado com a sétima arte após ver *Intolerância*¹⁷, de Griffith, e, seguindo a trilha aberta por Canudo propõe os elementos fundamentais da escritura cinematográfica, entre elas: “O cenário, a luz, o ritmo, a máscara (ou melhor, o intérprete)”¹⁸ e, evidentemente, a montagem. Porém, se em Griffith tais elementos serviam para oferecer ao espectador uma “janela” para o mundo, já em Delluc está expresso a vontade de um cinema metafísico, que está para além da visualidade das coisas e mais interessado em revelar aquilo que o nosso olhar é incapaz de ver, pois: “A própria técnica da câmera nos introduz na entranha da realidade oculta e nos revela que esta realidade, em sua essência, é o movimento”.¹⁹

Assim, se por um lado estavam fascinados com o cinema (nomeadamente o americano), Canudo, Delluc e outros críticos como Germaine Dulac e Abel Gance mostravam-se profundamente insatisfeitos com o excesso dramático, com a necessidade narrativa e com a vinculação obrigatória do argumento na maioria das películas. O contraponto seria a negação de todo esse “passado livresco” europeu, de que nos falou Canudo, capaz de assim revelar a capacidade plástica do cinema. Porém, contraditoriamente, de acordo com as afirmações de Jean Mitry, Delluc, apontado como o primeiro grande crítico de cinema francês – que “renascia” depois da I Guerra Mundial –, surgia dos cenáculos literários de Paris. Nas palavras de Mitry:

¹⁶ Ibidem, p. 8

¹⁷ Jean Mitry aponta que “ com *Civilisation* (Civilización), *Intolerance* (Intolerancia) e *Forfaiture* (Calumnia), además de otros films americanos presentados en la temporada 1917-18, los intelectuales franceses tuvieron la ‘revelación’ del cine. (MITRY, J. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, pag. 79

¹⁸ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 8.

¹⁹ Ibidem, p. 11.



En esse momento una auténtica crítica comenzó a formarse. Al lado de los periodistas de profesión, publicistas disfrazados o pelotilleros de encargo, escritores y poetas pertenecientes a los médios más avanzados de la literatura, comenzaron a dedicarle su entusiasmo en las columnas “L’ouvre” (La obra), “Paris- Midi” (Paris- Sur) o de L’Intransigent (El Intransigente). Guillermo Apollinaire, defensor e ilustrador del cubismo, marcó la pauta, seguido por Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Louis Delluc, Colette, Marcel L’Herbier (...) Tenían en Riccioto Canudo su auténtico predecesor. Pero, fuera de los escritores antes mencionados que formaban más o menos parte de su círculo, el primer gran crítico de cine en Francia, fue con toda seguridad Louis Delluc.²⁰

Delluc foi responsável pela direção da revista *Film*, que reunia em suas páginas escritores recém-apaixonados pelo cinema – Colette, Cocteau, Aragon – e também alguns cineastas como Abel Gance e Germaine Dulac. Além disso, exerceu a importante função de crítico principal da revista *Paris-Midi*, ainda na segunda década do século XX. Nesta última, Delluc, consciente de um maior número de leitores, passou a contribuir para a formação do gosto e da opinião do público francês, inculcando-lhes a idéia de um cinema de qualidade. Foi, pois, em torno de Delluc que a vanguarda cinematográfica francesa se estabelecia, como comenta Agel:

Poeta, permeable a la dimensión poética de la pantalla, Delluc debía ser profundamente sensible a las resonancias del universo chaplinesco. Su *Charlot* (Carlitos) analizó desde el interior la ‘melancolía amorosa’ del gran creador. En *Paris-Midi*, *Le Crapouillot* (El mortero), *Bonsoir, Comedia*, etc. Delluc defendió el cine auténtico. Lo ilustró también con algunas películas de lirismo agudo y doloroso (*Le silence, Fièvre, La femme de nulle part*). Había escrito el guión de *La fête espagnole*, que fue realizada por Germaine Dulac, cuyo nombre es inseparable del de Delluc para caracterizar el nacimiento de la vanguardia.²¹

Entretanto, se Agel considera a geração de Dulac e Louis Delluc a vanguarda cinematográfica francesa, o historiador Georges Sadoul problematiza

²⁰ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 79

²¹ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 9.



este conceito, sustentando que o termo “impressionismo”²² classifica da melhor maneira o cinema francês dos anos 1920. De acordo com Sadoul:

O termo ‘impressionismo’ para designar a escola francesa dos anos 20, a de Delluc e seus amigos, foi proposto em primeiro lugar por Henri Langlois, pelas analogias e contrastes com o expressionismo alemão. Adotamos este termo depois de o termos encontrado repetidamente usado por Delluc nos seus primeiros ensaios sobre cinema. Preferimo-lo, de qualquer modo, à ‘vanguarda’, que reservamos para a escola francesa posterior a 1925.²³

A despeito das classificações divergentes apontadas pelos críticos acima, o fato é que o cinema francês dos anos 1920 seguia imponente nas suas experimentações. Inseparáveis, portanto, também na busca de um *ritmo puro*, Delluc e Dulac abrem caminho para inúmeras transformações no campo do cinema. Germaine Dulac, mais radical nas suas afirmações, desejava reencontrar através do cinema o movimento em toda a sua pureza. O movimento, para Dulac²⁴, é, por definição, a essência do cinema. O ritmo da montagem das cenas sobrepostas é o elemento nuclear da *escritura* cinematográfica e é através do ritmo que se revela a estética do cinema e é também através dele que o filme se torna capaz de criar emoção, de narrar, pois: “O cinema e a música têm um laço comum: o movimento, pois, pelo seu ritmo e desenvolvimento pode, por si só, criar a emoção”.²⁵ A ênfase no movimento, no ritmo

²²Sob a denominação do cinema impressionista francês, Phil Powrie e Keith Reader afirmam que: “The Impressionists were Dulac, Epstein, Gance and L’Herbier. Germaine Dulac (along with Alice Guy) is the best-known woman silent film-maker, whose avant-garde psychodrama *La Coquille et le Clergyman* (1927) aroused controversy little inferior to that provoked by Bunuel’s Surrealist classics *Un chien andalou* (1929) and *L’Age d’Or* (1930) a few years later. Perhaps more powerful now is the explicitly feminist *La Souriante Madame Beudet* (1923), whose heroine fantasises about killing her oafish bourgeois husband and about love affairs with tennis stars who walk out of the pages of her women’s magazine. Jean Epstein made three major films in 1923 alone, but his greatest is perhaps the 1928 adaptation of Edgar Allan Poe’s *The Fall of the House of Usher*, a horror film that still manages to disturb.” (POWRIE, Phil et READER, Keith. *French cinema: a student’s guide*. London: Arnold, 2002.

²³SADOUL, Georges. *História do cinema mundial. Das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 183.

²⁴Com cenário de Antonin Artaud, Germaine Dulac exhibe *La coquille et le clergyman* (1928), considerado o primeiro filme surrealista, com estréia um pouco antes de *Un chien andalou*, de Buñel de Dalí.

²⁵SADOUL, Georges. *História do cinema mundial. Das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 183





das imagens faz com que Dulac chegue ao conceito limítrofe de *sentido ótico puro*, expressão de um movimento puro, de um *cine puro* e liberto de todo e qualquer elemento literário, narrativo, dramático e psicológico.

Contemporâneo de Dulac e Delluc, Abel Gance, pondo em prática as idéias destes críticos, exhibe em 1922 *La roue*, marco decisivo do cinema de vanguarda mundial e considerado por Jean Epstein (outro grande nome da primeira vanguarda cinematográfica) o filme que nos desperta a consciência e nos revela os próprios meios do cinema, sua personalidade e seu caráter de arte autônoma. Sobre *La roue*, Mitry afirma que:

Haciendo de un montaje todavía instintivo en Griffith, un arte consciente, reflexivo, fundado sustancialmente sobre la métrica de los planos, Gance debía desembocar en la creación de un ritmo visual puro, en una significación establecida sobre el valor de duración de las imágenes. Aportando en algunas de sus partes (locomotora a toda velocidad, muerte de *La Norma Compound*) no solamente la noción, o el sentimiento, sino una afectiva sensación de ‘crescendo’ debida a una continuación de planos cada vez más cortos, *La rueda* marcó un gito decisivo en la evolución del cine. La aceleración del movimiento y la rapidez del tiempo permitieron, en efecto, darse cuenta de una serie de posibilidades de una expresión fundada en las capacidades emocionales del ritmo, sobre una estructura rítmica metódicamente organizada.²⁶

A rejeição do argumento, indesejável por esta gama de críticos e cineastas ansiosos em alçar o cinema à categoria de arte, (assim como a concepção de que o cinema deve recusar toda estética alheia e buscar a sua própria, ao lado da idéia de que a ação do cinema deve ser a própria vida e não deve estar restrita a personagens humanos, mas também englobar o universo do sonho e da natureza) e também a busca pelo ritmo puro do cinema plantaram as sementes da vanguarda européia, confluindo para uma nova expressão da realidade e da arte cinematográfica.

Ainda sob as complicações da utilização do termo vanguarda para o cinema realizado até 1925, Bela Bálazs explica o fenômeno da vanguarda baseando-se em razões de ordem sociológica, vendo em tal manifestação um dos meios pelo qual a consciência burguesa se esforça para escapar da realidade. Assim, mesmo que o termo agrupe conceitos e filmes tão díspares como os de

²⁶MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 85.





Hans Richter, de René Clair e de Dziga Vertov, aceitamos aqui a denominação seguindo os passos de Henri Agel:

Históricamente la vanguardia nace con Canudo en la famosa buhardilla de la Chaussée d'Antin que reunia a pintores (Picasso, Léger, La Fresnaye), músicos (Stravinsky, Ravel), literatos (Cendrars, Apollinaire, Marinetti). No obstante, como lo recuerda Guido Aristarco, son los italianos quienes reinvidican el honor de haber formulado primero las exigências precisas. "En 1916, Marinetti y algunos amigos lanzaron el manifiesto: *La cinematographie futuriste* que contiene esta afirmación: es importante liberar al cine como médio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un arte nuevo inmensamente más vasto y flexible que todos los existentes. Estamos convencidos de que solo gracias a el podrá realizarse esta multi-expresividad hacia la cual tienden las búsquedas artísticas modernas".²⁷

Transformando assim o cinema na arte da "expressão total" com Riccioto Canudo e o Manifesto Futurista à frente, a vanguarda dos anos 1920 divide-se em duas correntes que, às vezes contradizem-se, outras, superpõem-se: de um lado a transfiguração poética e do outro, o combate social, segundo Agel.

A busca pelo *movimento puro* através da linguagem do cinema toca, em inúmeros pontos com o movimento dadaísta, que no dizer de Jean Mitry "no significaba nada, no reivindicaba nada y no premetía nada"²⁸. A influência do pensamento dadá está expressa na obra de Walter Rutmann, *Opus I* (1919), Hans Richter, *Rythmus 21* (1921) e Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale* (1921), por exemplo, nos quais o ritmo assume o lugar central do filme e as imagens, superpostas como notas musicais de uma canção experimental. Além destes, podemos citar os artistas plásticos Man Ray, Marcel Duchamp e Fernand Léger que fizeram importantes incursões no campo do cinema e cujos nomes estão associados a ambos movimentos, dadaísta e surrealista, problematizando as diferenciações entre um e outro. Como comenta Mitry:

En realidad, Hans Richter, como Man Ray y Marcel Duchamp, realiza "la unión entre el dadaísmo y el surrealismo", por utilizar la expresión de Ado Kirou. Por su parte, Alain Virmaux escribe: "Ocurre que cinetecas y cine-clubs presentan bajo la etiqueta surrealismo un cierto número de cortometrajes realizados alrededor del año 1925, y el público se há acostumbrado

²⁷AGEL, Henri. *Estética del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 20. (Cfr. Parágrafo "Germaine Dulac")

²⁸MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 155





a tomar como surrealista a toda esta vanguardia muda. En realidad, hay un abuso de lenguaje: una buena parte de estos films son de inspiración dadaísta. Confusión excusable: vistos desde lãs estrellas, tanto *Dada* como el *surrealismo* pueden muy bien aparecer como dos etapas de un mismo movimiento revolucionário; no solamente tienen una gran cantidad de puntos comunes, sino que se encuentran en sus filas los mismos hombres. Tratándose de films, no será siempre fácil determinar si tal obra es más dadaísta que surrealista.²⁹

O surrealismo, com tantos pontos correspondentes ao dadaísmo, interessa-se pelo cinema por conta da sua capacidade em expressar estados oníricos. A sétima arte seria, então, para os surrealistas, uma verdadeira e legítima representação do sonho, e o cinema, assim, deveria existir tão somente para traduzi-los em películas. O nome de Luís Buñel, criador de *Un Chien andalou*³⁰(1929), facilmente associado ao cinema como o primeiro grande surrealista, cede lugar à Germaine Dulac cujo *La coquille et clergyman* (1926) é considerado o primeiro filme surrealista, como sustenta Jean Mitry:

Si se realiza una selección de los films auténticamente surrealistas rodados entre 1925 y 1931, tenemos que estar de acuerdo com Alain Virmaux e que sólo existen três: *La coquille et Le clergyman*, *Un chien andalou* y *L'Age d'or*. El primero responde fundamentalmente a las ideas que Antonin Artaud tenía del cine en 1924, mientras que rodaba como actor en una corta película de Claude Autant Lara titulada *Fait Divers*, film escasamente dadaísta y más o menos inspirado en las ideas de Pierre Albert Birot. Pensaba entonces que 'si el cine no estaba hecho para traducir los sueños o todo lo que en la vida tiene relación com la vida de los sueños, entonces el cine no existe'.³¹

Ainda na segunda década do século XX, enquanto o cinema francês renascia e prosperava em sua busca obstinada pelo ritmo visual puro, alemães, dinamarqueses e russos, rompendo absolutamente com o padrão naturalista-realista do cinema americano, orientavam seus filmes para um clima de “romantismo tardio”, investindo em argumentos de fonte literária, com forte teor simbólico e por vezes fantástico, utilizando uma gama de técnicas cujo principal objetivo era uma elaborada e propositada pré-estilização – não só dos

²⁹MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 156.

³⁰Vide imagem, *Un chien andalou*

³¹Ibidem, idem.





cenários, mas, sobretudo, da fotografia e da atuação dos atores. De acordo com Georges Sadoul:

O ‘expressionismo’, movimento de vanguarda fundado em Munique por volta de 1910, como reação contra o impressionismo e o naturalismo, foi musical, literário, arquitetônico e, sobretudo pictórico. Durante os dias agitados que se seguiram à derrota, o expressionismo invadiu as ruas de Berlim, os cartazes, os teatros, a decoração dos cafés, as lojas e as montras, como aconteceu com o cubismo alguns anos depois, em Paris.³²

Porém o cinema de teor expressionista valeu-se, principalmente, da teatralidade da encenação, do uso de cenários anti-naturalistas e de uma fotografia cuja influência direta era a pintura expressionista. Tudo, nesta forma de fazer filmes, colaborava não para a criação de uma “janela para o mundo”, mas sim para a recriação do mundo no qual a subjetividade e a espiritualidade eram as forças organizadoras. Por outro lado, além da força do teatro, Henri Agel chama-nos atenção para o peso da literatura alemã neste tipo de cinema, pois o expressionismo alemão:

Es un empuje hacia el misticismo vago y hacia una especie de magia encantadora que vemos manifestarse en particular en la segunda mitad del siglo XVIII. No es casualidad si los dos tercios de la literatura alemana se definen por valores nocturnos. Jean Paul Richter, Hoffman, Achim d’Arnim, Novalis, Holderlin, hacen de la noche el momento esencial de la existencia: instante donde se desgarran el velo de las aparências y donde podemos, en fin, participar en el secreto universal. Disolución de las formas, estallido de las categorías, surgimiento de lo que se encontraba apagado, disperso por las estructuras diurnas. La noche es la zambullida en una unidad hecha de mil decididas discordancias. Y, antes que nada, es la abolición de la diferencia entre el yo y el no-yo: el hombre se evade de su humanidad y participa en una forma privilegiada de ser. Se funde por completo en el cosmos, como debe ocurrir según ciertas doctrinas orientales, e ingresa así en una especie de superrealidad.³³

E, para conseguir esse efeito de “supe-rrealidade” de que nos falou Agel, Jean Mitry aponta que não só alemães, mas também russos e dinamarqueses:

³²SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 171.

³³AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 30



... trabajaban com la luz, componían unos contrastes evanescentes, unas penumbras magistrales que enriquecían las cualidades expresivas de sus imágenes. A través de sus investigaciones y a pesar de su artificio, estos films perseguían también un cierto “realismo”; un “realismo” completamente teórico, es decir, abstracto, que se concretaba en un esquematismo de los caracteres de los personajes, convencionalidad de la intriga, en la arbitrariedad de las situaciones apartadas de toda referencia a un contexto social o histórico, en la consideración de los individuos como entidades más que como individualidades, pero buscando – como lo hará más tarde de otra manera, el expresionismo – una verdad esencial a través de la deformación teatral de la vida.³⁴

A representação do mundo é, portanto, problematizada pelo expressionismo. Nas manifestações artísticas parte-se de uma concepção de que a “realidade das coisas está lá”, entretanto, além de inútil querer reproduzir o real, os expressionistas propõem uma espécie de “revelação” do real, através da sua encenação, estilização e deformação, já que:

El expresionismo se dirige contra el impresionismo reflejando las manifestaciones equívocas de la naturaleza, su diversidad inquietante y sus matices efímeros; lucha a un mismo tiempo contra la decadencia burguesa del naturalismo y contra el fin mezquino que persigue a fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana. El mundo está allí; sería absurdo reproducirlo tal y como es pura y simplemente.³⁵

Todas estas experimentações contribuíram para a afirmação de um cinema expressionista que surge, segundo Jean Mitry, com o filme de Robert Wiene *Das Kabinett des Doctor Caligari*³⁶, de 1919, com cenários de Carl Meyer y Hans Janowitz. Para o historiador Georges Sadoul, o filme de Wiene com

A sua estilizada representação cénica aproximou-se da pantomima, corrigida pelas investigações cénicas da vanguarda. Com as suas luzes pintadas na tela, os seus quadros vivos, o seu ritmo sincopado, *O Gabinete do Dr. Caligari* foi, como outrora os filmes de Méliès, *teatro fotografado* em que a planificação se reduzira essencialmente a uma série de quadros passivamente registrados pelo operador Hameister.³⁷

³⁴ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 37.

³⁵ Ibidem, p. 47.

³⁶ Vide imagem

³⁷ SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 172.

A idéia de um *teatro fotografado*, expressa na língua alemã através do termo *kammerspiel*³⁸, exprime bem a intensa ligação do cinema alemão com o teatro. Mais importante do que a agilidade da montagem e da mobilidade da câmera estava aquilo que era posto e encenado, por isso o cenário, a arquitetura e a iluminação ganham contornos cinematográficos que até então eram desconhecidos. Até porque o cinema expressionista alemão surge do teatro, como sugere Agel: “Por outra parte, la corriente expresionista há surgido del teatro. Durante la guerra de 1914-1918, el gran director Max Reinhardt había utilizado los contrastes más violentos de luz y sombra y todos los recursos del clarooscuro para intensificar lo trágico.”³⁹

A película de Wiene, *O gabinete de Dr. Caligari*⁴⁰, narra o processo de loucura de um homem que não consegue mais distinguir entre a realidade e a irrealidade. E a despeito das considerações de Sadoul, foi considerada a obra mestre do expressionismo que, apesar de exercer bastante influência no cinema não só alemão, mas também russo e escandinavo (sueco, dinamarquês e norueguês) é um movimento do qual não se consegue citar mais do que uma dezena de filmes:

Pero el expresionismo, que pretende significar a través de lo que los alemanes llaman la *weltanschauung* supone vários aspectos que están fundados en la movilización de las cualidades plásticas de la imagen animada (bien entendido que se trata de un expresionismo cinematográfico relativo a los médios específicos del film, y no de una estética literária o pictórica establecida en principios adyacentes que se limitaria a filmar mediante la cámara).

Assim entendido, as bases geradas pelo “primeiro” expressionismo são retrabalhadas e reaproveitadas no conceito amplo de *weltanschauung*. Percebendo as insuficiências da forma teatral aplicada ao cinema, por um lado,

³⁸ *Kammerspiel*: significa literalmente *teatro de câmara*. Reinhardt divulgou essa expressão abrindo, ao lado de seu *Deutsches Theater*, um outro teatro que tinha esse nome.

³⁹ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 32.

⁴⁰ “O terror, o fantástico e o crime dominam o expressionismo, que no entanto não pode considerar-se uma transição entre o *Grad Guignol* e o filme de terror americano à *Frankestein*. Siegfried Kracauer observou com razão que *O Gabinete do Dr. Caligari* abriu um ‘cortejo de tiranos’ (...) No plano técnico, o expressionismo desenvolveu-se sem esquecer o seu princípio: uma visão subjetiva do mundo.” In: SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 173

e rejeitando a influência literária de outro, nem Fritz Lang⁴¹ nem Murnau⁴², por exemplo, segundo Mitry, podem ser considerados expressionistas a não ser se considerarmos o sentido mais amplo que o termo adquire a partir de *weltanschauung*.

Entretanto, enquanto os franceses se comprometiam com a investigação da expressão rítmica do cinema, pois a “verdade” do cinema é o movimento e os expressionistas, com a estilização e deformação do real, outra importante escola, a soviética, impunha-se como decisiva no processo de formação e consolidação do cinema enquanto arte.

O cinema russo das primeiras décadas do século XX dividia-se entre duas tendências. Uma, tratava de valorizar a teatralização dos cenários, o trabalho do ator, chegando a aproximar-se de um *caligarismo*⁴³, como sustenta Jean Mitry, que, porém, dirigiu-se ao humor e à comédia. De acordo com Mitry, a fundação da F.E.K.S – Escola do Comediante Excêntrico – em 1922:

Se trataba de revalorizar al actor y al escenario, de asimilar todos los procedimientos escénicos exagerando sus artificios, llegando incluso hasta la caricatura abstracta en un sentido próximo al caligarismo, pero un caligarismo orientado hacia lo cómico y burlesco. El actor, despersonalizado, deshumanizado, era solo una marioneta, una especie de autómatas simbólico expresando, mediante un mecanismo de gestos y actitudes, el sentido profundo de una parodia dirigida contra un comportamiento social o contra algunos “universales” psicológicos.⁴⁴

Do lado oposto a este cinema teatralizado, estava as experiências documentaristas e de montagem de Dziga Vertov cuja abordagem do real era em especial particular pela negação expressamente assumida de qualquer interferência nos dados do “real”. A câmara, para Vertov, deveria comportar-se como o olho humano, sendo capaz, portanto, de seleccionar a realidade ao vivo. Segundo Mitry, Vertov:

⁴¹Entre outros, o cineasta realizou *Der mude Tod*, (1921)

⁴²Entre outros, o cineasta realizou *Nosferatu* (1921-22)

⁴³De acordo com Jean Mitry, a obra de Robert Wiene, *O gabinete do Dr. Caligari* teve uma importância crucial e exerceu profunda influência entre os expressionistas. A partir desta película muitos outros foram feitos e é por isso que Mitry sustenta que o filme de Wiene gerou um certo caligarismo no cinema alemão.

⁴⁴MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 123.



Alejándose de todos los artificios derivados del teatro (estudios, actores, escenarios, dirección), rechazando cualquier reconstrucción compositiva ante la cámara, Dziga Vertov constituyó, junto a sus amigos Kopaline y Belakov y su Hermano Michel Kaufmann, documentalistas también, el grupo Kino-Glasz (cine-ojo) el 21 de mayo de 1922.⁴⁵

O cinema proposto por Vertov retomava assim os princípios cinematográficos dos irmãos Lumière, depois de vinte cinco anos de experiências estéticas. Para o cineasta russo, filmar consistia simplesmente no enquadramento da realidade, selecionando fragmentos para depois ordená-los e montá-los. A montagem era, portanto, o lugar de construção narrativa do filme, pois o sentido que as imagens assumiam decorre das associações provenientes da montagem. A partir da teoria de Kulechov é que a montagem deixa de ser um método construtivo para tornar-se escritura e linguagem cinematográfica.

A escola soviética juntamente com o expressionismo alemão, e, se assumirmos o termo, com o cinema impressionista francês correspondem, historicamente, aos principais movimentos cinematográficos europeus do início do século XX cujo objetivo primordial era não apenas opor-se ao padrão narrativo griffithiniano, mas, sobretudo, alçar o cinema à categoria de arte.

2.3 O filme e o realismo

Marcado nas páginas anteriores, *o espectro do realismo* tem perseguido a história do cinema desde sua origem. Desde Lumière, a busca pela “impressão de realidade” através do cinema mantém-se mesclando, por um lado, com as experiências do “cinema de vanguarda”, e por outro, com uma temática mais social e uma postura política mais engajada.

Para além da importância de Lumière e do cine-olho de Vertov, a obra de Robert Flaherty é imprescindível para as manifestações cinemáticas posteriores, já que o filme *Nanook of the North* (1922) ilustrou de forma primorosa a recém-criada teoria do documentário – técnica capaz de captar a vida “de improviso”.

Para além de uma tentativa de “historicizar” o uso de um pressuposto realismo ao longo da história do cinema, o que amplificaria as dimensões deste

⁴⁵Ibidem, p. 121.



trabalho – que, a partir daí, tentaria dar conta de apresentar a obra de tantos cineastas, o cinema direto, o *free cinema* inglês, as importantes contribuições de Jean Rouch e seus filmes etnográficos, entre tantos outros –, optamos por refletir acerca da estética do realismo trazendo dois teóricos: André Bazin e Siegfried Kracauer. Apesar de partilharem o mesmo ponto de partida, os dois apresentam visões, por vezes, divergentes, concordando apenas num determinado ponto: nenhum dos dois está interessado numa estética social do real, ambos buscam demonstrar o real enquanto a própria essência do cinema.

Dessa forma, Kracauer acredita e defende que a essência da fotografia é a inclinação e o registro honesto da realidade. De acordo com o crítico, a semiótica serve-nos como um excelente subsídio para este argumento, pois: a fotografia, como um signo-índice, opera uma relação de contiguidade física com os objetos fotografados, é uma prova cabal de que aquele objeto existe ou, pelo menos, existiu. Adiante, Kracauer afirma que o cinema envolve a fotografia – e esta parece ser seu único pressuposto imune de argumentos contrários.

Para além de envolver inúmeros elementos, diz Kracauer, tais como a montagem, o som, os cenários, os atores, etc., no cinema, a fotografia é o “fator decisivo” do filme e tem prioridade máxima entre todos os elementos. É por isso que, sendo a fotografia o principal elemento do cinema, o filme, assim como a fotografia, inclina-se para a captação da realidade, sendo esta a natureza fundamental do próprio *médium*. Em linhas gerais, Kracauer afirma que “dada a assunção de que os padrões estéticos se baseiam na natureza fundamental do *medium*, segue-se que o realismo é o critério principal para obter o valor estético do cinema. A tendência realista está indissociavelmente ligada à própria essência do cinema”⁴⁶.

Anterior à Kracauer (apesar de nunca ter sido citado por este) está André Bazin que, entre as décadas de 1940 e 1950 publicou bastante sobre a temática do realismo no cinema e mantinha, assim como Kracauer, um especial apreço para com o neo-realismo italiano – do qual falaremos em outro capítulo.

O realismo para Bazin, autor de *Qu'est-ce que le cinéma?*, assim como Kracauer, tinha a ver com um certo purismo na representação que o crítico francês batizou de “realismo espacial” e Kracauer denominou de “realismo da

⁴⁶TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 90



câmera”. De forma similar à Kracauer, Bazin sustenta a relação embrionária do cinema com a fotografia, e em suas palavras afirma que:

O realismo do cinema resulta diretamente da sua natureza fotográfica. Não só qualquer coisa maravilhosa ou fantástica que apareça no écran não mina a realidade da imagem, como, pelo contrário, é a sua justificação mais válida. A ilusão no cinema não se baseia como no teatro numa convenção tacitamente aceite pelo público em geral; antes, pelo contrário, se baseia no realismo inalienável daquilo que é mostrado. Toda a trucagem tem de ser perfeita em todos os aspectos materiais no écran.⁴⁷

“O realismo inalienável daquilo que é mostrado” é possível porque a fotografia, segundo Bazin, libertando o objeto do tempo e espaço em que está inserido é capaz de representá-lo fielmente. Para ele, as características estéticas da fotografia devem ser buscadas na medida em que interfira o mínimo possível nos dados do “real”. As “lentes impassíveis” de Bazin revelariam o mundo, os objetos.

De acordo com o pensamento de Bazin, portanto, é da natureza fundamental do *médium* cinema representar a realidade, sendo capaz, evidentemente, de construir “realidades” que aceitamos “mais reais” do que se fossem construídas em outros meios, como, por exemplo, o teatro – *médium* cuja essência, em contraposição ao cinema, de acordo com Bazin, é o artifício.

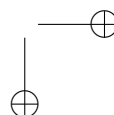
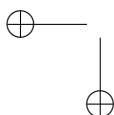
É essa relação entre o mundo revelado pelas lentes e o mundo à nossa volta que Bazin está interessado e, com particular interesse nas características compartilhadas por estes dois mundos que, argumenta Andrew Tudor, “é a nossa concepção normal de espaço. A distribuição normal dos objetos no contexto espacial. É este fator que é então crucial na determinação da realidade cinematográfica.”⁴⁸ O realismo espacial de Bazin opõe-se visceralmente não apenas ao expressionismo, às técnicas de deformação da imagem, mas também à própria montagem que o pensador francês considera como um “processo anticinematográfico *par excellence*”⁴⁹.

Ambos transitando em busca da essência do cinema, Bazin e Kracauer estavam mais interessados em perguntar-se acerca de um filme de acordo com suas capacidades cinematográficas (ou seja, se o filme foi fiel ou não à essência

⁴⁷BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Op. cit. p. 12

⁴⁸TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 112

⁴⁹BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Op. cit. p. 39





fotográfica do cinema) do que de afirmar subjetivamente qualidades de um filme acerca de sua direção, montagem, figurino, etc. De acordo com Andrew Tudor:

Diferindo frequentemente na direção em que seus pensamentos os conduzem, estão ambos crucialmente envolvidos na tentativa de criar uma estética não social do real. A tentativa deles é em busca do Santo Graal. Basicamente, partilham duas hipóteses. A primeira é a de que um médium possui certas características distintivas que têm implicações específicas na natureza e na comunicação do médium em causa e em qualquer sistema estético com ele relacionado.⁵⁰

Assim, julgar um filme é basicamente, na opinião de Bazin e Kracauer, observar de que forma uma película consegue desenvolver as capacidades naturais do cinema (que é a tendência ao realismo), ao abrir mão de tudo aquilo que é anticinematográfico ou que está, de certa forma, ligado à linguagem clássica do cinema, tais como: a montagem invisível, a sucessão de planos, a decupagem clássica. Sobre o neo-realismo mais especificamente, Bazin defendia-o na exata medida em que os filmes eram preservados na sua “integridade fenomenológica dos fatos” cujo uso do plano-sequência é o maior exemplo e expressão.

⁵⁰TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 83.





Capítulo 3

Genealogia de uma problemática: um debate estético no século XX

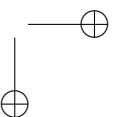
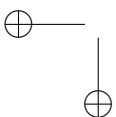
3.1 Questões do realismo na Literatura

A poesia está na luta dos homens
está nos olhos abertos para amanhã.
Mário Dionísio

O século XIX foi um século puramente ótico. As inovações tecnológicas ligadas à experiência do olhar, como a fotografia, o cinema e, por outro lado, a experiência da multidão e da vida na metrópole é a condição da modernidade, condição cuja visualidade é um pressuposto intrínseco.

A modernidade, entre as inúmeras transformações que simboliza, engendrou o cotidiano como prática e, para além disto, transformou-o em objeto de análise científica. Entretanto, para além de um interesse científico, as práticas do cotidiano se tornam também objetos de representação cultural; e a literatura, como a pintura, logo se preocuparam em narrar os acontecimentos rotineiros do dia-a-dia da cidade.

A literatura francesa do século XIX adiantou-se na representação dos tipos urbanos e da vida burguesa na metrópole e constitui, através de Flaubert,



Balzac e Zola, as principais influências das escolas literárias vinculadas ao realismo e ao naturalismo. Contrários ao excesso de sentimentos dos escritores românticos e revoltados contra a “arte pura”, estes escritores passaram a ditar um estilo de escrita literária voltada para os acontecimentos sociais e para a observação e análise crítica da sociedade.

O olhar desta arte que analisa pressupõe a imparcialidade de um cientista que se debruça sobre as práticas do cotidiano. A crença na ciência e no progresso da humanidade enquanto promessa de emancipação sustentaram a necessidade de atribuir à literatura feições científicas. Influenciado pelo positivismo, que sustentou a fé na razão, e por um materialismo que tratou de afastar da literatura aspectos metafísicos e transcendentes presentes no romantismo literário, Balzac chegou até mesmo a dizer que suas obras não eram nem ficção nem romance, mas um resgate histórico dos pequenos costumes (*moeurs*), esquecidos pela História, e neste resgate narrativo da história “tudo é verdadeiro”.

Dessa forma, o Realismo representa não só uma escola literária, mas também um momento histórico cujas transformações relacionadas à vida do homem e da cidade exercem grandes influências na forma narrativa cuja principal necessidade a partir daí é a vontade de narrar o não-eu (em contraposição ao eu-romântico) e a crítica ao modelo social vigente.

O realismo literário do século XIX resguarda a importância que o jornalismo exerceu na transformação da narrativa e na imposição de temas relacionados à vida urbana cotidiana. A imprensa periódica está na outra extremidade do romance realista, já que a narrativa jornalística pressupõe o contar dos fatos “tal qual como ocorreu”, de forma imparcial e objetiva, capaz de dar a ver ao leitor a “realidade dos fatos” e da própria sociedade, assim como queriam os escritores realistas do século XIX. Em contraposição ao lirismo subjetivista do Romantismo, a forma narrativa do Realismo vai adotar não só o conceito de ‘reportagem’, mas também o de ‘documento histórico’.

Assim, foi nesta atmosfera de observação e análise do cotidiano que Eça de Queirós (1845-1900) iniciou sua carreira como escritor de folhetins intitulados *Notas marginais na Gazeta de Portugal*. O grupo do qual Eça fez parte agregava outros escritores como Antero de Quental e Teófilo Braga, todos comprometidos com uma escrita literária que rompesse com os preceitos

do Romantismo. E foi Eça de Queirós, na Conferência do Casino¹ *A Nova Literatura*, subtitulada, *O realismo como nova expressão de arte*, quem apresentou as novas diretrizes da literatura.

A tal conferência de Eça marcou oficialmente o rompimento do grupo com a tradição romântica literária do século XIX e apresentou as novas diretrizes políticas e estéticas *de uma nova expressão de arte*. O contexto social e histórico é importante para percebermos o Realismo, pois é exatamente os hábitos e costumes sociais da burguesia portuguesa do século XIX para onde recairá o olhar irônico do artista.

Ao tentar narrar a ‘realidade’, a Literatura realista quis agregar à experiência estética uma função política. Não por acaso, é exatamente sobre a pequena burguesia que escreve Eça de Queirós nos primeiros romances com o intuito de dissecá-la e criticá-la, como n’*O primo Basílio* (1878), em que a narrativa se concentra no espaço privado da burguesia tímida que se estabelecia em Lisboa na segunda metade do século XIX.

O primo Basílio apresenta uma tese sobre a sociedade portuguesa: o homem é o produto do meio e o destino, maior do que a própria vida. Luísa, a mulher do Engenheiro, se torna amante de Basílio, seu primo recém-chegado do estrangeiro, quase que à revelia da sua vontade. Tanto para o Naturalismo, quanto para o Realismo, o meio social é determinante para a trajetória individual do homem; ao escritor cabe a árdua tarefa de narrar os fatos de modo fiel à realidade; aos personagens está reservado um destino, uma *fatalidade*, como podemos perceber na trajetória de Luísa, d’*O primo Basílio*, e de Maria Eduarda, d’*Os Maias*.

Um outro aspecto que queremos ressaltar d’*O primo Basílio* é a descrição dos tipos, dos personagens que, para Eça de Queirós, representa uma família arquetípica da burguesia lisboeta e, para além disto, está a crítica dos valores da sociedade burguesa da Lisboa do século XIX, já que para o escritor português o Realismo:

É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão do tropos. É a análise com o fito da verdade absoluta. Por outro

¹As Conferências do Casino foram uma série de conferências realizadas na primavera de 1871 em Lisboa, impulsionadas pelo poeta Antero de Quental, que fazia parte do grupo do Cenáculo, também conhecido como o grupo Geração de 70 do qual Eça de Queirós fez parte.

lado, o Realismo é uma reação contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; – o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade.²

O objetivo da literatura de Eça era, portanto, “pintar” a sociedade portuguesa tal como ela é, descrevendo seus tipos e narrando seus hábitos, valores e instituições. O narrador, onisciente, que narra em 3º pessoa, firma o compromisso com um saber inquestionável e verdadeiro, tal qual um discurso científico. E, por outro lado, a sucessão cronológica dos fatos, apontando para a relação de causa e consequência que existe na vida dos personagens, como n’*O primo Basílio*, revela situações das quais os personagens não conseguem fugir, assim como Luísa não consegue fugir nem do adultério nem da própria morte, pois o seu destino já é determinado pelo meio ambiente que a cerca e pela sua trajetória social.

Entretanto, esse olhar “fotográfico” e realista da arte do século XIX vai sendo, pouco a pouco, questionado. A primeira fissura será o Impressionismo, pois no momento em que a fotografia, importante invenção do século XIX, liberou a pintura da representação mimética da realidade, esta pode se ocupar das impressões subjetivas de cada pintor, voltando-se ao abstracionismo e à não-figuração. O Impressionismo será importante no contexto literário porque revela, pela primeira vez, uma “versão” autorizada dos fatos, construída a partir da realidade que se afirma como construção subjetiva e não como pressuposto científico inquestionável.

Desferido, assim o primeiro golpe contra o paradigma do olhar objetivo, imparcial e absoluto da arte realista, a teoria realista da arte foi absorvendo inúmeras revisões e deixando para trás tudo aquilo que a vinculava à ciência, à objetividade e à imparcialidade. Dessa forma, foi se revelando a insuficiência da teoria realista da arte que considerava o papel do artista semelhante à do cientista e julgava possível uma reprodução objetiva do mundo social sem qualquer interferência das opiniões pessoais do escritor.

E foi justamente para suprir esta insuficiência que artistas, como Flaubert e Eça de Queirós, incorporaram elementos fantásticos na sua escrita, dando

²SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de publicações, 1969, p. 900



novas formas ao realismo de suas obras que, a partir daí, se tornou cada vez mais um “realismo metafísico”. Em Eça:

O elemento fantástico começa por revelar-se no exagero caricatural de muitos retratos, deformados com um traço burlesco, caso, por exemplo, do conselheiro Acácio, de Pacheco, de Ega, de Damaso Salcede, todos eles saindo da mesma fantasia satírica amplificante de que Eça deu largas provas em comentários como os das Farpas, ou apreciações como a que consta da sua célebre carta a Pinheiro Chagas. Aparece ainda em personagens de segundo plano que tem um ar estranho de aparições, como o sineiro de *O crime do Padre Amaro*. Aparece em cenas melodramáticas como o desfecho de *A Capital* (...) E também na efabulação dos romances este fantástico aponta, como é flagrante em *Os Maias*.³

Porém, mesmo com a incorporação destes elementos fantásticos, metafísicos mesmo, a Literatura Realista não abandona sua principal característica: a crítica social. O olhar deixa de ser objetivo e imparcial para incorporar elementos subjetivos, sem jamais debruçar-se sobre o próprio olhar daquele que olha e para aquele que olha, como fez o Romantismo, mas para recair sempre no olhar daquele que olha para o outro e para a coletividade.

Foi esta característica, pois, que se manteve no próximo ciclo do realismo literário que se fará em Portugal, agora já na década de 30 do século XX e designado como *Neo-Realismo*. O Neo-Realismo, síntese do Romantismo e do Realismo, no dizer de Mário Dionísio, representa uma nova tomada de consciência literária análoga à da Geração de 70, capaz de criticar a sociedade burguesa que afundava na crise do capitalismo de 1929, mas que incorpora no seu olhar para o coletivo novos estratos sociais diferentes da pequena e alta burguesia de que se ocuparam o grupo do qual Eça de Queirós fez parte. Além disso, a idéia e o conceito de *classe social* trouxe novos elementos estéticos para a escrita literária. O indivíduo determinado pelas forças do destino e do meio do século XIX foi substituído pelo personagem de um proletário, por exemplo, cujo destino representa a injustiça determinada pelas desiguais condições sociais e econômicas.

Dessa forma, influenciados pela corrente marxista de pensamento, os neo-realistas depositaram na literatura uma funcionalidade histórica, ou seja, depositaram a missão de conscientizar e ‘informar’ os leitores. De certa forma, é

³Ibidem, p. 909



por isso que o personagem principal dos romances neo-realistas será o “povo”, o grupo social a quem foi resguardado o dever da Revolução.

Em Portugal, os neo-realistas passaram a dar visibilidade a um cenário diferente da urbanidade, tão presente em Eça de Queirós, para narrar a vida que se estabelece nas margens no progresso da modernidade: a vida rural e do campo, tal como está representado em *Casa na duna* (1943) e *Abelha na chuva* (1953), ambos de Carlos de Oliveira. Para ser fiel à vida de Portugal era preciso levar a temática das narrativas para o lugar onde viviam a maior parcela da população portuguesa antes do 25 de Abril: o campo.

Assim, para uma realidade majoritariamente rural, era preciso uma arte predominantemente rural. Alves Redol, escritor que inaugura o neo-realismo literário português, foi quem primeiro garantiu a visibilidade das camadas sociais rurais no romance *Gaibéus* (1939), um romance que “não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo.”⁴ Mais uma vez, com a frase de Redol, voltamos à questão da função social da obra de arte. O Neo-Realismo foi revestido de uma funcionalidade histórica cuja missão era livrar o homem da alienação imposta pela condição social vigente. Informar corretamente o povo passa a ser uma necessidade intrínseca do Neo-Realismo português, já que ao longo da Ditadura de Salazar, os meios de comunicação e produção cultural eram controlados pela censura e pelos interesses do Estado. É por isso que o grande impasse que se estabeleceu no debate estético em relação ao movimento Neo-Realista em Portugal foi exatamente a contradição entre a liberdade estética e o compromisso informativo.

Em contraposição ao lirismo poético, o romance narrativo. Em oposição às trajetórias individuais, os personagens coletivos representados pelo ‘povo’, que surge logo em *Gaibéus*, e sobre isto Redol afirma que:

Propus-me com *Gaibéus* criar um romance antiassunto, ou melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedissem comparsia às outras. O tema nasce no coletivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida da lezíria ribatejana, no drama simples e direto da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios individualizados, mais logo os faz regressar à trama do grupo.⁵

⁴Trecho citado da epígrafe da sexta edição do romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado à propósito da larga discussão em torno da polémica interna do neo-realismo.

⁵REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Europa América, 1965, p 8.



É dessa forma que a Literatura que nasce com *Gaibéus* surge predisposta a assumir um compromisso político e uma função social para a obra de arte. Herdeiros do lugar assumido pelo Realismo no século XIX, o Neo-Realismo questiona a objetividade e a crença na razão humana, aprofundando os temas relacionados ao cotidiano e às injustiças sociais.

Entretanto, de volta ao pensamento da teoria realista da arte, o Neo-Realismo surge com todas as contradições e dificuldades que já estavam presentes na própria geração de Eça de Queirós, a saber: a insuficiência da teoria do Realismo em representar a realidade e a necessidade de afirmar-se enquanto arte e não como discurso científico e fotográfico da vida social. Apesar das críticas superficiais feitas ao Neo-Realismo literário português, este foi um movimento bastante heterogêneo no qual a experimentação formal também tinha uma grande importância, assim como o conteúdo. Como expressão da heterodoxia e heterogeneidade presente no grupo, os neo-realistas logo vão revelar também influências como o surrealismo e o existencialismo.

3.2 O rescaldo do neo-realismo: engajamento e experimentação

A Arte é, não serve.
Adolfo Casais Monteiro

Não existe nem existiu jamais Arte pela Arte,
Arte em si, Arte como entidade metafísica.
Abel Salazar

Como já posto, ao longo da década de 30, em meio à Ditadura de Salazar, os intelectuais portugueses protagonizaram um longo e árduo debate em torno da arte e da sua função social. Os contemporâneos da Revista *Presença* (1927), liderados por José Régio, ao consolidarem o modernismo literário português – iniciado pela Geração de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro ainda na Revista *Orpheu* – empenharam-se na difusão dos pressupostos estéticos do modernismo. Contrários à qualquer filiação ideológica na arte, senão mostrando-se mesmo ‘alérgicos’ à toda Ideologia, para usar a expressão de



Alexandre Pinheiro Torres⁶, os *presencistas* defenderam uma arte descompromissada, subjetiva e intimista, bem expressa na poesia de Régio:

Vergo a cabeça sobre o peito
Concentro os olhos sobre o umbigo
E um coração que me hão desfeito
Chora de achar-se só comigo

Assim, imbuídos de uma intensa necessidade de falar sobre si mesmo, mas também de uma desejosa vontade de adotar as mais recentes inovações estéticas provenientes das vanguardas europeias, sobretudo do futurismo italiano de Marinetti, os *presencistas* consolidaram uma literatura de feição subjetivista, intimista e, por outro lado, ‘experimental’ – no sentido vanguardista do termo.

Entretanto, por conta da própria insuficiência teórica do grupo *presencista*, a revista revela, no seio dela própria, os primeiros sinais de cansaço. Foi assim que Miguel Torga e outros, insatisfeitos com certa incapacidade *presencista* de falar sobre os temas do cotidiano, reuniram-se na revista *Manifesto*, consolidando-se como os primeiros dissidentes da geração da *Presença*.

Porém, apesar da importância do surgimento da *Manifesto*, foi sobretudo com os periódicos *O diabo e Sol Nascente*, principais revistas responsáveis pela difusão teórica dos pressupostos neo-realistas em Portugal (até a década de 1940), mas também com a *Seara Nova*, que a polémica com a *Presença*, em relação ao debate estético e a função social da arte, tomou corpo e alcançou uma proporção tal que foi capaz de lançar jovens escritores entre os mais importantes da literatura portuguesa.

E, em torno daquela poesia citada de Régio sedimentou-se uma das críticas mais vorazes ao *presencismo* a que Álvaro Cunhal, nas páginas da *Seara Nova*, acusou de ‘literatura umbilical’. A *Presença* respondeu aos neo-realistas, acusando-os de *fanatismo* e *dogmatismo*, por conta da vinculação marxista claramente assumida pelo grupo protagonizado pelo crítico Mário Dionísio. Estava plantada aí a semente do debate que alimentou os anos do

⁶TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

ciclo histórico do neo-realismo literário português⁷, comentada aqui por Alexandre Pinheiro Torres- que tem o cuidado de realçar e apontar os excessos:

Foi deste confronto em relação à Régio, em especial, que nasceu, portanto, a acusação genérica e fácil de que toda a *Presença* estaria imbuída de umbilicalismo. A palavra fez carreira e foi, naturalmente, extremamente ressentida entre os presencistas, do mesmo modo que as palavras *fanatismo* e, sobretudo, *dogmatismo*, constituíram ofensas que os neo-realistas não puderam então (como continuam hoje) a não poder perdoar.⁸

Postos de lado os ressentimentos, o fato é que as reduções estéticas e ideológicas sofridas pelo grupo neo-realista através das críticas da *Presença* contribuíram para cobrir com uma ‘cortina de fumaça’ o neo-realismo literário, impedindo-nos de enxergá-lo claramente. Assim, envolvidos por um ‘nevoeiro alienante’, os neo-realistas foram facilmente reduzidos a uma ‘literatura menor’, de poucas preocupações estéticas, uma literatura que sobrepõe, portanto, o conteúdo e a necessidade de informação ao valor artístico da Arte.

É por isso que um dos principais esforços teóricos de António Pedro Pita em *Conflito e unidade no neo-realismo português* (além de outros textos fundamentais) é, antes de tudo, definir o que foi o neo-realismo e quais as suas características. E relembra que: “aparece pela primeira vez a designação “Neo-realismo” assinada por Joaquim Namorado em dezembro de 1938 em *O diabo*, e também pela primeira vez a de “Realismo Humanista” em março de 1939, no mesmo semanário com a assinatura de Mário Ramos.”⁹

Portanto, o ‘neo-realismo’, que começa a delinear-se em meados da década de 30, como sugere António Pedro, surge num contexto de busca por uma nova posição política do artista – que, por conta do obscurantismo ditatorial de Salazar, reclama para a arte uma funcionalidade estratégica. Numa época de pouca informação, vilipendiados pelo controle da censura, o ‘neo-realismo’ busca, dessa forma, *revelar* as estruturas sociais camufladas pela ideologia

⁷Defendido pelo pesquisador Luís Augusto Costa Dias (Ceis20) o ciclo histórico do neo-realismo literário, que teria início em meados da década de 30, terminaria com a Conferência de Fernando Namora intitulada ‘Esboço histórico do Neo-realismo’, em 1960, marcando já o olhar retrospectivo de uma ‘geração’.

⁸TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 55.

⁹PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 32.

vigente. É por isso que a idéia de *mímeses*, de reprodução da realidade, ou mesmo a idéia da crônica jornalística é vinculada à literatura neo-realista, entretanto, com sentido pejorativo.

Em adição à ‘batalha pelo conteúdo’, para usar a expressão de Alves Redol, acontece, por outro lado, a vinculação política do neo-realismo enquanto um movimento cultural de esquerda, ou seja, enquanto um movimento alinhado com os preceitos do marxismo, fato que irá marcar todo debate estético acerca da literatura neo-realista produzido por esse grupo. Ser intelectual é, a partir daí, uma determinada tomada de posição política em benefício dos menos favorecidos e, alguns escritores na altura, a exemplo de Álvaro Cunhal, sobrepõem a importância do intelectual sobre a atividade do escritor. Na Conferência de 1936, intitulada *Arte*, Alves Redol pontua que: “a arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social (...) não é a sociedade que serve o artista, mas o artista que serve a sociedade (...) a arte pela arte é uma idéia tão extravagante em nossos tempos como a de riqueza pela riqueza ou de ciência pela ciência”¹⁰. E serão, principalmente, estes dois aspectos (*arte pela arte* e artista que serve à sociedade¹¹) os pontos-chave que baralham a questão do neo-realismo.

Entretanto, as famosas fichas que Mário Dionísio publica na *Seara Nova* desenvolvem a problemática estética do neo-realismo, arrumando-a em dois sentidos: primeiro, ao reestabelecer o conceito de real ao afirmar que: “O real não é somente o que se pode designar, o que se pode mostrar, e, portanto, reconhecer; é também o que, por ainda não pertencer ao modo do presente, deve ser antecipado e, por sê-lo, constituir-se em correlato de um autêntico discurso de descoberta ou revelação”¹², apontado a literatura neo-realista não como cópia fiel da realidade, nem como documento (como, aliás, queria Re-

¹⁰REDOL, Alves. *Arte*. In: PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 235

¹¹Sobre isso Baptista-Bastos em *O filme e o Realismo* comenta: “Em que medida a arte realista é uma arte comprometida? Porque não quer ser do silêncio, uma arte que seja o reflexo do real, em certos períodos da História, corre os riscos do Galileu ou do Cavaleiro de Oliveira. A arte realista tem um compromisso natural que lhe provêm (as palavras são de Vittorini) ‘ da experiência coletiva de que ela é a portadora espontânea e constitui o elemento principal da sua atividade’. Infinidamente mais importante e necessária do que a arte do silêncio (...) o realismo tem como imperativo essencial as razões humanas.” (1972: 107)

¹²PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 237.



dol), mas como um prenúncio ou como uma *anunciação* de uma sociedade que se quer. E, por outro lado, ao rejeitar a homogeneidade estética do grupo, Mário Dionísio sublinha a heterodoxia formal do grupo, e sobre este aspecto é António Pedro que esclarece ao afirmar que:

Contudo, identificar uma primeira fase do neo-realismo pela sobrevalorização do conteúdo é pressupor, ou reconhecer, uma homogeneidade artística e teórica que presumo inexistente. A (provisória) conclusão deste trabalho é outra: a recorrente afirmação do primado do conteúdo e da arte como espelho deve ser considerada desde o início em polémica tensão com a valorização da forma e da arte como construção.¹³

Portanto, o neo-realismo nem é simplesmente a obra de arte útil onde a função social impõe-se sobre a *forma*, como também não é apenas um movimento estético em busca de novos formatos – em rompimento com o modernismo. O neo-realismo é a *síntese*, pois, entre o *neo-realismo real* e o *neo-realismo ideal* (expressão de Alexandre Pinheiro Torres). E, como esclarece Luís Augusto Costa Dias: “Quanto ao neo-realismo, não pode deixar de sublinhar-se que foi, acima de tudo, um *movimento de criação artística* (não uma escola de doutrina política) situado num processo de renovação realista, sobretudo ao nível literário, iniciada no limiar da década de 1930.”¹⁴ A expressão parece-nos ideal porque, de fato, estabelecer o neo-realismo como um movimento de criação artística é ressaltar os *aspectos artísticos* de escritores como Redol, Fernando Namora e Carlos de Oliveira (entre muitos outros) em detrimento das opções políticas, fazendo destas um pressuposto *moral* e não estético. Na conferência “A nova geração literária portuguesa” (sem data), de Fernando Namora, encontrada entre os papéis pessoais de Leão Penedo, o autor de *Fogo na noite escura* aprofunda as questões do surgimento do neo-realismo, ao afirmar que:

A minha geração, repito, surgiu em Coimbra. Destacava-se nessa altura no panorama literário português um grupo de intelectuais que, com maior ou menor fidelidade, irradiava da revista *Presença* (...). O grupo presentista, porém, degenerado numa análise psicológica por assim dizer voluptuosa, caindo num espécie de culto por certas zonas irracionais, patológicas

¹³Ibidem, p. 238.

¹⁴DIAS, Luís Augusto Costa. A imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-1945). In: *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista. 1933-1945*. Pesquisas, Resultados, Catálogos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996, p. 23.





ou instintivas do humano, já não podia corresponder de modo nenhum às inquietações do presente. Os problemas sociais, do homem integrado na colectividade, o problema homem em competição com a sociedade capitalista, atingiam uma agudez progressiva (...) O homem da rua, o homem sem aqueles abismos psicológicos que saturavam a literatura da época, já não aceitava o fatalismo das desventuras e injustiças sociais. Começava a tomar consciência dos seus direitos e da sua força para o fazer cumprir. A literatura não podia desconhecê-lo por mais tempo (...) A nova escola era chamada a integrar-se no centro da realidade, é certo, mas superando-a por uma lúcida observação das causas e efeitos, por uma apreciação crítica das suas contradições.¹⁵

É por isso que a grande questão do neo-realismo é reestabelecer a união entre a arte e a vida, desligadas pela ruptura do excesso formal no modernismo. Recorrendo à tradição realista do século XIX iniciado pela Geração de 70, mas distanciando-se desta no que diz respeito à ideologia política (pois Proudhon é superado por Marx e Engels) os neo-realistas buscam estabelecer uma relação menos teórica e menos abstrata com a realidade. No prefácio de *Que é arte?* de Abel Salazar, António Pedro comenta:

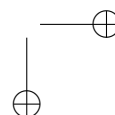
Vejamos, por exemplo, a estética regiana (para não dizer estética presentista). Um conceito – ‘expressão’- é usado com o propósito de resolver o problema da ligação entre o fundo (para usar esta noção romântica) *naturante* e a superfície. De certo modo, encontramos nas páginas doutrinárias de José Régio a vontade de romper a estabilidade da realidade com a originalidade da vida (...) A noção de que a única finalidade da arte é suscitar emoções desassossegadoras, quer dizer: desterritorializantes, que desloquem os espectadores para lugares precários e desconhecidos é solidária de uma outra noção, a de que o princípio da arte está também no desconhecido, no que nem sequer se vê, porque enquanto não tomar a forma de obra somos cegos para ele.¹⁶

Para concluir que:

... a estética neo-realista repõe igualmente o problema das relações entre a arte a vida. Não me refiro unicamente à famosa conferência de António

¹⁵NAMORA, Fernando. A nova geração literária portuguesa. In: *Algar*, Revista Cultural: Casa-Museu Fernando Namora, ano 1996, n.º1, p. 23.

¹⁶PITA, António Pedro. Prefácio. In: SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Porto: Campo das Letras, 2003, p 13.



Ramos de Almeida, pronunciada em 1940 e publicada no ano seguinte. É de fato um tema, mais do que recorrente, obsessivamente retomado numa estratégia que quer ser de distanciamento, de crítica e de superação precisamente das orientações modernistas, alegadamente insusceptíveis de não estabelecer senão relações abstratas e formais com a existência concreta.¹⁷

Porém, na relação entre a arte e a vida, o neo-realismo quis operar, como parte do processo ‘evolutivo’ e fruto dos debates acerca da estética, uma fuga ao ‘documentarismo’ que marcou a ‘primeira fase’ do neo-realismo, como supõe Alexandre Pinheiro Torres, para fazer prevalecer a necessidade do ‘documento’, como propõe Baptista Bastos¹⁸: “*Gaibéus e Fanga, Cerromaior e Fogo na noite escura* pertencem ao documentarismo de ontem; mas no ‘documento’ de hoje existem *A barca dos sete lemes, Barranco dos cegos, A seara do vento e Uma abelha na chuva.*”

É neste contexto final do neo-realismo, no qual já estavam sedimentados muitos dos pressupostos teóricos levantados ao longo da década de 30 e 40, que surge José Cardoso Pires no campo de produção literário português, primeiro com contos – publica *Os caminheiros e outros contos* em 1949 – e depois mais tarde com o romance de estréia *Hóspede de Job*, de 1963, seguido por *O delfim*, de 1968.

Cardoso Pires, na trilha protagonizada por escritores como Alves Redol, interessou-se também pelo cinema, menos como objeto de fruição, mas como também um campo linguístico experimental onde o realismo alcança proporções intangíveis na literatura, o que levou António Ramos de Almeida a afirmar em *A arte e a vida* que: “no cinema ouve-se, vê-se, quer dizer, a realidade é apanhada flagrantemente no seu todo e, sobretudo, no seu movimento, isto é, o cinema é mais do que a expressão da realidade, é aquela expressão ou tende a ser, - que esteticamente melhor realiza a vida”¹⁹.

A famosa frase de Ramos de Almeida é proferida no contexto entusiasmado do êxito alcançado pelo cinema neo-realista italiano, que percorreu as salas de exibição dos cineclubes portugueses, segundo a tese de Christel

¹⁷Ibidem, p. 17

¹⁸BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Porto: Editora Nova Crítica, 1972, p. 118.

¹⁹ALMEIDA, António Ramos de. *A arte e a vida*. In: SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Prefácio de António Pedro Pita. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 14

Henry²⁰, e que possui, no contexto literário, muitos traços coincidentes com o neo-realismo português, como indica Fernández²¹:

Después de lo expuesto se ve como en el discurso ideológico del neo-realismo tienen gran influencia la guerra de liberación, la resistencia y el antifascismo. Sin ellos es difícil de entender el unitarismo y el tono documental del cine en la novela. Humanismo, humanitarismo y populismo son conceptos claves. Al mismo tiempo, la influencia del marxismo y del PCI se limita a suscitar en los autores la necesidad de un compromiso moral con la lucha por la transformación de la sociedad, sin que llegue a tener una importancia decisiva tanto en el impulso como en el desarrollo del neo-realismo. En ambos aspectos el neo-realismo italiano constituye un caso distinto del neo-realismo portugués con el que, sin embargo, presenta muchos rasgos coincidentes.

Muito embora, no neo-realismo italiano, o cinema tenha exercido um lugar de protagonista do movimento, a literatura é um lugar fundamental de onde também partem mudanças estéticas²². Porém, nos dois casos, italiano e português, podemos assinalar traços coincidentes como: o documentarismo, o compromisso com uma ideologia de transformação social e a importância do tema rural para os dois movimentos, muito embora, em Portugal, o cinema tenha tido uma importância esquecida pela História oficial, como está proposto no artigo “Verdes anos: o neo-realismo na gênese do novo cinema português”²³.

Mas o fato é que os intelectuais portugueses deram-se conta que o cinema poderia (e deveria) tornar-se um espaço de difusão do neo-realismo à seme-

²⁰HENRY, Christel. A cidade das flores. Pour une réception culturelle du cinéma néoréaliste italien comme métaphore possible d’une absence. Thèse de Doctorat en Langues et Littératures Romanes: Italien. Université de Caen, Universidade de Lisboa, 2002.

²¹FERNÁNDEZ, Luís Miguel. *El neo-realismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, p. 132

²²Sobre a literatura italiana: “pero si en el cine empieza a destacar la crónica de la realidad social y los personajes y paisajes reconocibles como italianos, la búsqueda de los novelistas se encamina en los primeros años cuarenta hacia una realidad dominada por el lirismo. Es decir, que aunque en la novela aparece una disposición ético-política semejante a la del cine en cuanto al rechazo de la situación imperante, su lirismo no la hace tan inmediata como aquél; y de ahí que se hable del realismo lírico de Pavese, Vittorini o Pratolini. (Fernández: 1992, 20 – 21)

²³SALES, Michelle C. Verdes anos: o neo-realismo na gênese do novo cinema português. Cadernos do Ceis20. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, 2009.



lhança do que se passava na Itália²⁴ de Rossellini, Fellini e Zavattini. Redol será um dos primeiros a apropriar-se do cinema, pois o autor de *Gaibéus* realiza, em 1952, em parceria com Manuel Guimarães, *Nazaré*, e depois, em 1955, *Vidas sem rumo* – película que teve grande parte censurada pela Ditadura.

O exemplo de Redol abre os olhos do neo-realismo português ao cinema. E se as estruturas de produção da altura, atrofiadas pela burocracia ditatorial, impedem de fazer cinema em Portugal, o cinema foi sendo cada vez mais incorporado pela literatura, como sugere Baptista-Bastos:

Na sequência desta tendência nova vêm José Cardosos Pires e Augusto Abelaira, escritores de outra geração, cujo contributo à Literatura do realismo é particularmente importante, até pelo facto de os seus livros denunciarem uma acentuada raiz de narração cinematográfica. (...) Como o cinema de feição realista, a Literatura da mesma tendência requer, hoje, uma economia de processos que sobrevalorize a acção como desígnio fundamental (...) Cardoso Pires utiliza, nestes casos, a acção paralela, pois, segundo ele próprio afirmou ao autor destas linhas, reconhece, nesse e noutros processos cinematográficos, o veículo ideal para a obtenção de um efeito espaço-tempo que dá origem a uma expurgação descritiva.²⁵

‘Expurgação descritiva’ sintetiza de forma clara aquilo que representa a ‘segunda fase’ do neo-realismo. Pois, ao livrar-se de uma linguagem mimética

²⁴Urbano Tavares Rodrigues comenta as relações entre Portugal e Itália em *Realismo Arte de Vanguarda e nova cultura*, num artigo sobre a obra de Cesare Pavese: “O neo-realismo italiano abrange, tal como o português, subgrupos ou subtendências e até escritores que não cabem dentro dessa designação. Da transposição para o livro – ou para o filme – de fatias da realidade, em bruto, à subtileza de autores que oscilam entre a análise histórica e a fascinação da subjetividade e do lirismo vai uma distância considerável. Ao fim e ao cabo, não há na literatura italiana contemporânea, ou seja, dos anos trinta para cá, um único neo-realista puro. O apoio da etnologia e da linguística, a descoberta do materialismo dialéctico, o recurso à documentação de arquivo, a utilização de fórmulas como a da reportagem ou a do inquérito explicam parcialmente o modelo de certas obras de Leonardo Sciascia, cem por cento italiano; de Pier Paolo Pasolini, poeta deslumbrado pelo *lumpen* romano e sua maneira de falar; de Elio Vittorini, iniciador de um discurso oral (*Conversazione in Sicilia*) através do qual a acção romanesca e os estilhaços de um velho mundo se reconstituem. Muitos foram, desse período escuro do fascismo e da grande, clara esperança do após-guerra, os contadores de estórias e anti-estórias que, nem sempre por ordem cronológica, vieram alimentar a minha formação literária e a dos meus companheiros de geração...” (Rodrigues, Urbano Tavares. *Realismo. Arte de vanguarda e nova cultura*. 1978, p. 161).

²⁵BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Porto: Editora Nova Crítica, 1972, p. 118.



e descritiva, o neo-realismo abre espaço para a ênfase narrativa de uma *ação*. É a passagem não só do documentarismo para o documento, como apontou Baptista-Bastos, e nem só também da observação para a participação, mas é, sobretudo, a passagem da descrição para a narração. E é deste ponto que já parte Cardoso Pires.

Em um dos textos teóricos mais significativos e elucidativos do neo-realismo português, Carlos Reis aponta que José Cardoso Pires constitui, ao lado de outros, uma geração posterior ao neo-realismo, mas que, entretanto, não se desvincula de todo do 'legado' neo-realista, como comenta Eunice Cabral:

Carlos Reis refere deste modo um 'legado neo-realista' inscrito nos textos ficcionais de J.C.P. Quer dizer: trata-se da inscrição de algumas componentes literárias técnico-formais e temáticas provenientes do código neo-realista mas objecto de reformulações discursivas individualizadas. A produção literária de J.C.P., como aliás de Urbano Tavares Rodrigues e a de Augusto Abelaira, é, de facto, herdeira de um conjunto de normas e de convenções neo-realistas mas, como a de os outros dois escritores, estes textos vão transformá-las, inscrevendo processos discursivos de um novo 'código de grupo' a que poderemos chamar pós-neo-realista.²⁶

Portanto, a parcela da obra de Cardoso Pires que podemos vincular à tradição neo-realista portuguesa corresponde aos primeiros contos reunidos nas obras *Os caminheiros e outros contos* e *Histórias de amor*, mas também o seu primeiro romance *Hóspede de Job*, que guarda muita semelhança estética com os contos anteriores. Mas, com um percurso individual muito particular, José Cardoso Pires, sustentando em sua escrita algum 'legado' neo-realista (ou seja, a crítica social, a análise crítica da sociedade e o uso extensivo da História, da crônica e da reportagem, mas também da linguagem cinematográfica pela economia dos diálogos), o autor institui uma 'literatura de práxis', profundamente marcada por novos hábitos culturais que modificaram de forma ampla a técnica narrativa, nomeadamente o jornalismo e o cinema. Pois, ao lado da tradição do neo-realismo português, caminha em J.C.P a literatura americana de Hemingway, e toda uma certa atmosfera 'new realism' que marcava a literatura europeia desde os anos 30, como aponta o britânico Stephen Spender no artigo 'The New Realism', de 1939:

²⁶SILVA, Eunice Cabral da. Representações do mundo social em José Cardoso Pires. Tese de Doutouramento, Universidade de Évora, 1994, p 36.



There is a tendency for artists today to turn outwards to reality, because the phase of experimenting in form has proved sterile. If you like, the artist is simply in search of inspiration depends on there being some common ground of understanding between him and his audience about the nature of reality, and on a demand from that audience for what he creates.²⁷

A literatura de carácter realista não é, portanto, um fenómeno particular português, mas um acontecimento narrativo amplo que corre pela Europa, mas também pelas Américas. E, não só pelo fato de J.C.P ter exercido, em vários momentos da sua vida, a função de jornalista, faz-se tal vinculação com a linguagem dos modernos meios de comunicação, mas sobretudo por uma extrema sensibilidade do escritor às mudanças narrativas operadas pelo advento da narrativa fílmica e da reportagem jornalística, como comenta Eunice Cabral:

Assim “o cru behaviorismo à Hemingway”, referido por Óscar Lopes em relação ao primeiro romance de J.C.P é decorrente da influência da narrativa fílmica, do documentarismo cinematográfico e da reportagem jornalística. Digamos que o “novo realismo” anglo-americano foi muito importante na formação do imaginário do autor. De facto, a perspectivação e a representação narrativas do seu primeiro romance decorrem de uma evolução do código neo-realista no sentido de um idioleto de autor consubstanciado em procedimentos textuais de índole realista de tipo objectivo e pragmático com o intuito de representar a experiência do mundo empírico sem a vinculação programática neo-realista.²⁸

Dessa forma, se de forma heterodoxa podemos vislumbrar a obra de J.C.P sob a égide do neo-realismo é, fundamental perceber que o autor extrapola as fronteiras do neo-realismo – até porque o movimento entraria em crise a partir da década de 50, segundo Mário Sacramento e Eduardo Prado Coelho – e incorpora, como outros escritores contemporâneos a ele, tais como Abelaira, Virgílio Ferreira e o próprio Namora, uma literatura exacerbada de individualismo (em contraposição ao personagem coletivo lançado por *Gaibéus*, de Redol e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes) e com um forte teor existencialista

²⁷ SPENDER, Stephen. The new realism. In: SILVA, Eunice Cabral da. Representações do mundo social em José Cardoso Pires. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 1994, p. 47.

²⁸ SILVA, Eunice Cabral da. Representações do mundo social em José Cardoso Pires. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 1994, p. 48.



que irá marcar a geração posterior ao neo-realismo clássico, ou como melhor definida, a geração *pós-neo-realista*, da qual J.C.P, ao lado de Urbano Tavares Rodrigues e Augusto Abelaira, é um dos mais aclamados representantes.

Entretanto, se já na década de 50 o neo-realismo revela os primeiros sinais de cansaço, é somente na década de 60 que, efetivamente, certa “superação” do neo-realismo se consolida, segundo Carlos Reis:

Lo que por entonces sucede, sobrepasa, sin embargo, las estrictas formas de la ‘nueva novela’. La definitiva superación del Neorrealismo y de los valores que este movimiento literario conlleva se traduce también en una rearticulación de la narrativa y de sus categorías fundamentales: una cierta disgregación de la novela, en cuanto género internamente compacto, se combina cada vez más con el culto de la dispersión discursiva, con especial incidencia en el plano temporal; y el personaje, al perder la nitidez de contornos heredada del Realismo Crítico, remite, en su fluidez, hacia un sujeto en acentuada crisis social, moral e ideológica.²⁹

O delfim, para além de situar-se neste contexto de ‘dispersão narrativa’ e ‘crise do sujeito’, surge num momento em que Portugal começa a vivenciar uma certa esperança política com relação ao fim da ditadura, representada pela figura de Marcelo Caetano, e também pela desestruturação causada pelo advento das guerras coloniais na África – que empurravam a ditadura de Salazar, cada vez mais, para um ponto incontornável. Por outro lado, a recepção do *nouveau roman* marca um novo cenário literário importante que abre espaço para a dissolução do ‘real’ enquanto ponto de partida, e dá lugar a uma nova vertente literária marcada pelo Surrealismo.

Tudo isso, enfim, marca um cenário social e político de grave instabilidade para o qual Cardoso Pires – resguardando o interesse na História, como aponta Izabel Margato³⁰ – estava bastante atento, pois “como narrar o terror

²⁹REIS, Carlos. Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles) In: GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, António. *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 655.

³⁰MARGATO, Izabel. O uso político da memória na ficção de José Cardoso Pires. *Revista Semear*, nº 10, da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses, disponibilizado em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/>. Acesso em 25/06/2008.

engendrado pela ditadura e impedir que ele seja manipulado pelas “políticas do esquecimento”?³¹

O delfim, surgido neste contexto de dúvidas e conflitos é uma narrativa marcada não só pela ‘dispersão narrativa’, mas também pelo ‘surgimento’ de um narrador-sujeito em aguda crise e no qual o leitor não pode confiar, como Izabel Margato sinaliza em um dos inúmeros trabalhos acerca do mencionado escritor:

Crime, suspeita, ambigüidade são ingredientes caros aos textos de Cardoso Pires. Poder-se-ia dizer que o escritor chega a alimentar a impressão de que seus textos seriam do gênero policial. Muitos dos ingredientes desse gênero estão presentes em seus livros, a começar pelo narrador que, em muitos deles, veste ou toma emprestada a capa do detetive. Este é o caso do romance *O Delfim* e também é o caso de um dos personagens principais da *Balada da praia dos Cães*. No entanto, essa aproximação é enganosa, trata-se muito mais de um movimento da sua ficção.³²isto é: a tática de quem faz da escrita um modo de decifração.

De forma bastante ampla, para marcar o surgimento de *O delfim*, obra que alcançou grande êxito de público e crítica em Portugal, quero concluir com as palavras de Carlos Reis sobre este importante romance de Cardoso Pires, já que:

O delfim configura – en un mundo de nieblas y de mitos, de aguas muertas, de traumas sordos y de sarcasmos mal contenidos – un mundo profundamente marcado por una especie de nueva ética de representación literaria. A la luz de esa ética, la certeza y la intensidad de las convicciones ideológicas inamovibles ceden su lugar a la inestabilidad y a la relatividad de puntos de vista que, si no se anulan, por lo menos entran en juegos de contradicción recíproca, como si el mundo se nos revelase menos armonioso y coherente de lo que lo suponía una concepción teológica y moralista de la ficción literaria.³³

³¹MARGATO, Izabel. O uso político da memória na ficção de José Cardoso Pires. *Revista Semear*, nº 10, da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses, disponibilizado em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/>. Acesso em 25/06/2008.

³²Ibidem

³³REIS, Carlos. Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles) In: GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, António. *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 658.



O que fica assim posto, portanto, é que a geração pós-neo-realista – que começou a delinear-se a partir da crise do neo-realismo na década de 50 – esgarça a teia narrativa no desejo de incorporar novos elementos estéticos e Cardoso Pires foi exemplificado aqui porque é o escritor que melhor representa esta transição, já que sua escrita irá modificar-se profundamente se pensarmos entre o conto *Os caminheiros* e o romance *O delfim*.

Como haveremos de comentar adiante, o momento do surgimento de um cinema neo-realista em Portugal dá-se quando o próprio neo-realismo enquanto paradigma estético já está a ser questionado e, pouco a pouco, “substituído” ou alterado pelo surrealismo. Essa transformação do ponto de vista estético será fundamental na compreensão da rejeição deste grupo de cinema que verá, paulatinamente, o neo-realismo na sua forma cinematográfica ser sistematicamente esquecido e negado.

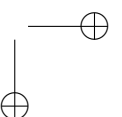
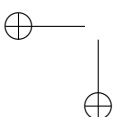
3.3 A literatura na gênese do pensamento cinematográfico

O grande impasse exposto no conflito entre uma literatura de feições modernistas e outra, de matriz neo-realista foi, como agora tentaremos argumentar, transposto ao universo do cinema português que, desde o seu nascimento, surgia um pouco à sombra da literatura – matriz da cultura portuguesa.

Desde o surgimento do cinema em Portugal, ainda no Porto, era notória a importância capital que a literatura assumia em face ao cinema. Basta recordar que boa parte da produção realizada pelos diretores imigrantes radicados em Portugal, como foi o caso do Georges Pallu entre outros, estava sedimentada na adaptação literária – espécie de garantia de êxito e sucesso.

Entretanto, olhar hoje para esta produção contém assumidamente um risco que consiste basicamente na pouca documentação, nos arquivos incompletos e nos dados desencontrados, típicos de uma cinematografia que, como é o caso da brasileira, demorou décadas para encontrar sua importância na arena da cultura.

Portanto, quando falamos de uma filmografia que privilegia a adaptação literária levamos, sobretudo em consideração as palavras de José de Matos – Cruz:



Com mais de oitenta anos de registos, o cinema português conhece uma existência precária, individualística, sem desafogo de estruturas nem folgo industrial: é um itinerário aventureiro e contingente, que a muitos leva a recusar-lhe o foro de cinematografia. Mesmo a informação crítica e caracterizadora, compilada sobre as fitas e seus temas, tende a enquistar-se nalguns títulos emblemáticos, numa arrumação parcelar, na lembrança anedótica sobre figuras gratas, ou numa análise subjetivista... O recurso da memória apensa, o difícil acesso às imagens animadas, o tempo corruptor e a degradação da matéria fílmica, não preservada, são fatalidades de qualquer investigador (...).³⁴

Assim posto, até o ano de 1930, contamos com oito adaptações literárias para o cinema. Todas estas, de grandes mestres da literatura portuguesa do século XIX, tais como Júlio Dinis e Eça de Queirós. São os filmes: *Frei Bonifácio* (1918), de Georges Pallu, *Malmequer* (1918), de Leitão de Barros, *Os fidalgos da casa mourisca* (1921), de Georges Pallu, *A Rosa do Adro* (1919), de Georges Pallu, *Amor de perdição* (1921), de Georges Pallu, *Mulheres da Beira* (1923), de Rino Lupo, *O primo Basílio* (1923), de Georges Pallu, *O fado* (1923), de Maurice Mauriaud e *Os lobos* (1923), de Rino Lupo.

Dentre os realizadores de maior importância no período supracitado, apenas um é português, trata-se de Leitão de Barros que nas produções subsequentes continua voltado à literatura. É o caso de *As pupilas do senhor reitor* (1935), da obra de Júlio Dinis e *Bocage* (1936) sobre a obra do conhecido escritor.

Além disto, alguns filmes realizados naquela década de 1920 pelos diretores estrangeiros foram refilmados posteriormente, dado seu conhecido êxito entre o público e a crítica. É o caso de *A rosa do Adro* (1938), de Chianca de Garcia, *Os fidalgos da casa mourisca* (1938), de Arthur Duarte e *Amor de perdição* (1943) de António Lopes Ribeiro.

Entretanto, não só pelo êxito ou sucesso, mas também por certo incentivo do Estado e pelo próprio entendimento do que deveria ser o cinema português, as adaptações literárias e filmes tais como *A revolução de maio* (1937) e *Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro, *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946), ambos de Leitão de Barros, faziam parte da política cinema-

³⁴MATOS-CRUZ, José de. *Fitas que só vistas*. Origens do cinema português. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978, p. 5.

tográfica regida por António Ferro ao longo dos anos em que ficou à frente do SPN – SNI.

Por outro lado, as adaptações literárias e os filmes de carácter histórico como *Camões* ou *Inês de Castro* apesar de ser considerado por Ferro como uma espécie de cinema português ideal, digno e capaz de ser considerado como “Arte”, ou “um dos caminhos seguros do cinema português³⁵”, as estratégias do Estado Novo iam para além do esforço artístico na produção de películas engrandecedoras não só da filmografia, mas, sobretudo, do próprio povo português. O cinema ambulante de Ferro era a convergência de todas as forças propagandísticas do Estado Novo português e levava, através de missões exploratórias ao interior de Portugal, não o esforço da arte cinematográfica de realizadores como Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, Manoel de Oliveira e outros, mas sim pequenos documentários e filmes-propaganda que encantavam aqueles que sequer conheciam o cinema.

O fato é que ao tentar “nacionalizar” o cinema português (que havia sido tomado por realizadores e técnicos estrangeiros nas duas primeiras décadas do século XX), a nomeação de António Ferro ao Secretariado de Propaganda Nacional em 1933 dá início a uma vertente de discussão estética que marcará toda a história do cinema português ao longo dos séculos XX e XXI apontando sempre para a questão da identidade do cinema português.

Homem de conhecido interesse e envolvimento literário, Ferro converte-se numa das figuras principais da história do cinema português do século XX ao engendrar a ligação – que se converterá em estrutural – do cinema com a literatura, recuperando a partir daí temas de notável interesse que até então eram somente da literatura portuguesa: como é o caso da “invenção” e da narração de uma nação. Como observa Paulo Filipe Monteiro:

Repare-se como a primeira produtora portuguesa, fundada em 1898, se chamava “Portugal Filmes”, seguindo-se, em 1909, a “Portugália Filmes”. A primeira distribuidora portuguesa, fundada na mesma altura por um austríaco, escolheu como nome “Empresa Cinematográfica Portuguesa”. Já a lei de 1933 argumentava que a poderosa influência do cinema “pode ser utilizada com grande proveito para a nação”. José Régio escreve, em 1933: “uma autêntica produção nacional naturalmente se há-de distinguir

³⁵ FERRO, António. Teatro e cinema apud RAMOS, Jorge Leitão. Cinema e História. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 72



por características próprias, enraizadas no húmus do gênio português - o que desde já se pode entrever nos nossos melhores filmes.³⁶

FIGUEIREDO, Nuno et GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 30

Dessa forma, é notório o interesse, desde os primórdios do cinema em Portugal, pela questão da sua identidade enquanto cinema português. Observamos que, ao recuperar a literatura do século XIX, estes primeiros filmes do século XX (*Os fidalgos da casa mourisca*, *Amor de perdição*, *O primo Basílio*) recuperam também do interior da cultura portuguesa algo que é maior: o nacionalismo romântico e a temática obsessiva da identidade nacional que interessou tanto ao Romantismo quanto ao Realismo do século XIX, como aponta Paulo Filipe Monteiro:

A literatura portuguesa, desde pelo menos a geração de 1870, passando por Pessoa até os contemporâneos Lobo Antunes e Saramago, constantemente se tem debruçado sobre o caráter ou a questão nacional: Portugal, “meu remorso de todos nós, “Eu vi a luz num país perdido”...O cinema retomou esses pressupostos: a própria recusa do naturalismo por parte do Novo cinema dos anos 60 veio mesmo potenciar o preenchimento do espaço/tempo cinematográficos por um imaginário ou uma ideologia em que a questão nacional tem fortíssima presença, como já veremos. Antes, porém, atente-se em como esta questão é desdobrada e reforçada pela invenção de um “cinema português”. Para isso muito contribuiu a adesão ao movimento modernista, que, sobretudo na literatura, sempre preferiu a instituição de uma essência da arte, com a conseqüente rejeição da pluralidade dos caminhos que trilha.³⁷

A afirmação de que o cinema português aderiu ao movimento modernista pode ser estendida aqui, num recuo histórico, até a década de 1930 na ocasião de posse de António Ferro enquanto Diretor Cultural do Estado Novo, realçando este fato como um marco emblemático da cinematografia portuguesa. Um outro olhar mais demorado perceberá que também José Régio e a sua coluna “Legendas cinematográficas” na *Presença* cumpriu o papel de delinear o labor da crítica de cinema feito em Portugal a partir daí, marcando o lugar do modernismo na cultura audiovisual portuguesa.

³⁶MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação. The burden of a nation.

³⁷Ibidem, p. 28 – 29.



Esforço tal que permanece na lei de proteção ao cinema nacional de 1948 que dizia que “para efeitos de proteção, só se considera como português um filme que seja representativo do espírito português”³⁸. Este dado somado ao esforço presente de “elevação da alma do povo português” através de um programa audiovisual pedagógico do qual o Estado Novo se fez valer – não apenas com o cinema ambulante, mas também com os filmes históricos e laudatórios das conquistas portuguesas – reforça uma determinada visão daquilo que deve ser o cinema português e acaba por sedimentar o que anos mais tarde veio a ser intitulado por muitos como “a escola portuguesa de cinema”- espécie de embrião de todo o cinema português, um misto de nacionalismo e modernismo que perdurou, partindo da política do espírito de Ferro até os anos do *novo cinema*, pois

Ora, o Estado Novo, sobretudo quando a guerra civil rebentou em Espanha, tornou-se cada vez mais repressivo e, apesar de algumas ambigüidades do chefe da propaganda António Ferro, cada vez mais tradicionalista, cultural e esteticamente, e o seu anti-racionalismo foi de par com o exacerbamento do nacionalismo (Torgal, 2001:160). Em meados dos anos 30, já as novas gerações intelectuais tendiam a juntar-se às fileiras da oposição à ditadura, nomeadamente nos movimentos comunista e neo-realista. Mas não no cinema, arte menos autônoma do que a literatura ou a pintura: o cinema dependia de grandes investimentos quer do Estado quer de capitalistas e, salvo exceções como *Douro, faina fluvial*, de Manoel de Oliveira, ficou-se ou pelo documentário propagandístico do regime, ou pelas comédias indiretamente propaladoras dos valores pequeno-burgueses e paternalistas, ou pelas reconstituições de grandes mitos históricos tão ao gosto de Ferro (Inês de Castro, 1945, Camões, 1946), ou, mais excepcionalmente, por duas longas-metragens ficcionais de explícita propaganda ao regime. Continuava ainda assim, embora já não por via do modernismo, a existir uma estreita relação do cinema com a questão nacional.³⁹

É dessa forma, portanto que a questão nacional converte-se no ponto fulcral da cinematografia portuguesa, anteriormente forjada pela ligação ao modernismo, abrindo espaço para um nacionalismo autoritário que os modelos ditatoriais europeus trataram logo de adaptar ao universo do cinema.

³⁸MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação. The burden of a nation.

FIGUEIREDO, Nuno et GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/* Portugal: a cinematographic portrait, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 31

³⁹Ibidem, p. 39.

De uma forma ou de outra, a fim de modernizar o cinema nacional, fomentando a boa qualidade e a criatividade do “gênio português”, livrando-se, assim, do vício das pequenas-comédias⁴⁰ que Ferro considerava o “câncer do cinema português”, o fato é que a lei de proteção ao cinema nacional de 1948, publicada logo após a saída de António Ferro, não corroborou – a despeito do interesse do Estado – nem para o aumento tampouco para a melhoria da produção cinematográfica na década seguinte, vivendo a partir daí anos bastante minguados em termos de produção.

Ao longo da década de 1950, era de se esperar que uma nova geração ocupasse então o cinema português - esvaziado em sua estrutura, produção e financiamento, mas não nas esferas marginalizadas, como os cineclubes e revistas especializadas que viveram neste período a mais viva efervescência cinematográfica – o que de fato não ocorreu.

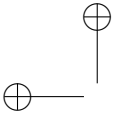
Por outro lado, assim como aconteceu com a literatura modernista, conforme exemplificado no capítulo anterior, que foi, de certa forma, “superada” através da politização de viés neo-realista (que era fortemente contra o autoritarismo do Estado, contra o nacionalismo exacerbado e de matriz nomeadamente marxista), o cinema português não conseguirá desvencilhar-se de laivos modernistas – que continuam como elemento central do *corpus* fílmico majoritariamente conhecido do *novo cinema português*.

A historiografia canônica do cinema alinhada com João Bénard da Costa⁴¹, presidente da Cinemateca Portuguesa até o ano de 2009 e responsável pela “canonização” do cinema “mais artístico”, como também autor de uma versão oficial (e subjetiva) dos fatos que tratou de apagar os traços neo-realistas, tem insistido em manter a geração do *novo cinema português* como um movimento ou grupo completamente desvinculado historicamente de qualquer setor cultural português anterior à década de 1960. Mas, o fato é que o cinema novo ou *novo cinema* já tinha escolhido como “pai” fundador um dos

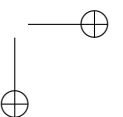
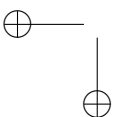
⁴⁰Gênero cinematográfico que consistia em comédias populares sobre temas banais do cotidiano pequeno-burguês, com valores também tradicionais ao universo pequeno-burguês fez bastante sucesso durante as décadas de 1930 e 1940 em Portugal.

⁴¹As idéias centrais de Bénard da Costa podem ser analisadas em suas obras, mais especificamente em: COSTA, João Bénard da. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, Correios de Portugal, 1996

COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.



importantes nomes da sétima arte em Portugal. Manoel de Oliveira é muito justamente resgatado durante a década de 1960 e a inclusão do seu nome entre os membros daquele movimento constitui a marca indelével de que o modernismo ainda perduraria por alguns anos – pelo menos do ponto de vista ideológico.





Capítulo 4

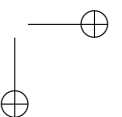
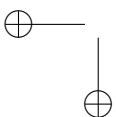
O caso à parte do cinema nacional

4.1 Manoel de Oliveira: um romântico, um modernista

Como se sabe, o cineasta Manoel de Oliveira deu início a sua carreira com o curta-metragem *Douro, faina fluvial*, de 1931, que é parte integrante do cinema mudo português. *Douro* descreve a vida ribeirinha da cidade natal de seu realizador: o Porto. O cotidiano da população que vivia da pesca nos inícios do século XX em Portugal contrasta o progresso e o arcaico, a velocidade e a vida pacata e simples.

Queremos começar com *Douro* não apenas por se tratar da primeira obra do já mencionado cineasta, mas por acreditarmos que estará posto ali a chave da interpretação da própria trajetória de Manoel de Oliveira no cinema português.

Assim, nos inícios do século XX, Manoel de Oliveira sonhava com a vida de galã de cinema. Chegou mesmo a tentar a carreira de ator e saído da Escola de Atores do italiano Rino Lupo que, na época, trabalhava com George Pallu na *Invicta Films* – que foi a primeira tentativa de estabelecer, ainda em 1910, um ritmo industrial de produção cinematográfica em Portugal – Manoel de Oliveira estréia em 1928 em *Fátima Milagrosa*, de Rino Lupo, embora ainda como figurante. Em seguida, conseguiu o papel de ‘conquistador’ de



um importante filme português da década de 30: *A canção de Lisboa*, de 1933, realizado por Cotinelli Telmo - e que seria o precursor de um dos gêneros cinematográficos que mais obteve sucesso em Portugal: a comédia à portuguesa.

Para além da interpretação, Manoel de Oliveira era um desportista. Apaixonado por carros de corrida, ele e seu irmão chegaram a competir e tiveram êxito em inúmeras competições, como a que ocorreu no Rio de Janeiro, ainda na década de 20.

Seu pai, um dos primeiros fabricantes de lâmpadas elétricas de Portugal¹ (!), era um homem de posses e um dos principais ‘patrocinadores’ do cinema oliveiriano. Foi com a câmara regalada por ele que Oliveira conseguiu concretizar *Douro*, valendo-se também da experiência do fotógrafo António Mendes, com quem trabalhou na época das filmagens.

Ainda hoje, *Douro* surpreende pela sua modernidade. E, admitido também pelo próprio realizador, alguns críticos apontam a aproximação com *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, não apenas do ponto de vista temático (‘um dia comum na vida da cidade’), mas também do ponto de vista estético – pela velocidade da montagem, os cortes bruscos, enfim, pelo caráter modernista das obras, como bem acentuou Adolfo Casais Monteiro: “A maior virtude de *Douro*, *Faina Fluvial*, além da qualidade da fotografia, que vai dar a António Mendes um lugar de primeiro plano entre os operadores portugueses – é sem dúvida o valor de sua montagem.”² Segundo o pesquisador Pedro Afonso da Silva (arquivo Cinemateca portuguesa), Oliveira, após deslumbrar-se com o filme do Ruttmann, teve o primeiro lampejo das feições de *Douro*:

¹De acordo com as palavras de Manoel de Oliveira: “O meu pai chamava-se Francisco José de Oliveira e era um homem de idéias avançadas para o seu tempo. Acreditava num evoluir rápido do progresso – não tanto quanto acontece hoje, até em excesso, apenas com a rapidez que lhe parecia natural –, mas que, naquele tempo, se dava com demasiada precaução. Depois da guerra de 1914, montou uma empresa hidroelétrica no rio Ave e foi o primeiro fabricante de lâmpadas elétricas em Portugal. O tempo passou e, em 1974, veio o 25 de Abril, quando meia dúzia de operários ocuparam a fábrica contra a vontade dos demais.” OLIVEIRA, Manoel. Entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, Alvaro. Manoel de Oliveira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 77

²CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. Douro Faina Fluvial. In: *Movimento*, n° 21, de abril de 1934, (s.p).

O gosto pelo documentário e um forte impulso para fazer cinema como realizador vão-se afirmar, segundo o próprio, aquando da estréia do filme: *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, no cinema Trindade no Porto: ‘Filme mudo, sem legendas, com a construção de uma sinfonia, como o próprio título indica, um tanto frio e mecânico, arredondado numa admirável unidade de tempo e espaço. Voltei ao Trindade para ver o filme segunda vez. Foi a lição de técnica de cinema mais proveitosa que até agora recebi.’³

Por outro lado, na altura da realização de *Douro*, o cinema operava uma mudança fundamental para a linguagem cinematográfica: o advento do som. Basta referir que o próprio *A canção de Lisboa* de 1931 é o primeiro filme sonoro português. Entretanto, apesar de contemporâneo a essa fundamental mudança, *Douro* faz parte da geração de filmes que buscou, no silêncio do cinema mudo, a especificidade da linguagem do cinema.

Dessa forma, imersos no debate entre a arte e o artifício, que revestia o universo do cinema com um caráter mágico que ainda hoje persiste, os cineastas das primeiras gerações do século XX, como Eisenstein, Vertov, Griffith, Manoel de Oliveira, Ruttmann e outros, empenharam-se no dever de construir características específicas da linguagem do cinema capazes de alçá-lo à categoria de Arte. Algumas das tais características, desenvolvidas ainda sobre o cinema mudo, relacionavam-se com o uso expressivo da montagem e com os movimentos de câmara que foram sendo a partir daí testados. Roberto Nobre, um dos principais críticos portugueses, contextualizando *Douro* no cenário cinematográfico europeu, faz de Oliveira o “Eisenstein de Portugal”. Nas palavras do crítico:

Este filme (*Douro*) demonstra uma inquietação intelectual notável, muito valiosa mesmo. Segue-se nele o ritmo de ação utilizado na *Sinfonia duma Capital* (a vida desde o alvorecer até à noite) cuja forte influência ali se sente. O efeito da mastreação das barcas na água lembra o mesmo efeito obtido por Eisenstein com os salgueiros e o canal na *Romanza Sentimental*.⁴

Portanto, *Douro* faz parte deste contexto: o da busca pela criação da linguagem do cinema e ao mesmo tempo pelo próprio caráter de modernidade

³OLIVEIRA, Pedro Afonso da Silva. *Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira*/por Pedro Afonso da Silva Oliveira. – [Lisboa: Autor, s.d.], p. 5.

⁴NOBRE, Roberto. In: *O diabo*, n.º 8, de agosto de 1931, s.p.

atribuído ao cinema – técnica finissecular que nasceu com a superação da imagem fixa fotográfica. E Manoel de Oliveira, com pouca formação teórica, mas com bastante sensibilidade intuitiva era já um formalista e um ‘experimentalizador’ do cinema ainda na década de 30.

Apesar da importância do cinema russo daquela altura, acreditamos que por conta do Golpe Militar de 1926 e a implantação do Estado Novo em Portugal – fato que determinaria em grande a produção cultural realizada até meados da década de 70 – o contato de Manoel de Oliveira com outras cinematografias deverá ter sido através dos circuitos exibidores das salas de cinema do Porto⁵ e, já se falou no expressionismo alemão⁶ como a vanguarda europeia mais próxima da estética de Oliveira, falando-se de *Douro, faina fluvial*, como comentaremos mais adiante. Entretanto, na entrevista que Manoel de Oliveira concedeu a Leon Cakoff, o cineasta, valendo-se da teoria da montagem de Eisenstein apresenta, por oposição, aquilo que veio a consolidar seu modo particular de filmar. Em suas palavras:

Eisenstein tinha a sua idéia de fazer cinema e, de um modo muito especial, uma idéia muito específica sobre a montagem. Essa era, sobretudo, a fórmula em que se baseava a sua idéia de cinema. Outra era o modo como filmava um corpo, um rosto para determinar a sua expressão. Por exemplo, a de desconfiança. Tratava-se, ainda, do cinema mudo e, para transmitir esse efeito, ele filmava o ator quase de costas, a olhar para a câmara... Considerava que essa posição era sugestiva para realçar o sentido de desconfiança. É interessante a evolução do cinema. E Eisenstein foi o primeiro homem, evidentemente, desse “show de imagens” que, por si só,

⁵Foi publicado na Revista *Vértice* de 1964 uma coletânea de textos sobre Oliveira, em um deles o comentário era sobre o repertório audiovisual do realizador e dizia assim: “Como salientou algures Neves Real, víamos tudo a partir dos 12 ou 13 anos: os primeiros westerns, as tentativas naturalistas do cinema francês, o primeiro realismo italiano de Assunta Spina e dos Ratos Pardos, as grandes lições de Griffith, as obsessões sexuais do cinema nórdico e alemão, o vanguardismo de Gance, L’Herbier e René Clair, os perturbantes filmes de Pabst, a ferocidade admirável de Von Stroheim de Esposas Levianas e Marcha nupcial, os poemas underground, de Sternberg, em Escócia Social e Docas de Nova York, e os filmes de Charlot, a linha geral de Eisenstein, os expressionistas alemães, com Fritz Lang à frente, os documentários de Murnau e de Ruttman, *A mãe* de Pudovkine... Para tudo isto Manuel de Oliveira tinha os olhos bem abertos e ia fazendo a sua aprendizagem diante dos ecrãs do velho ‘Batalha’, do extinto ‘Passos Manuel’, do ‘Trindade’ e do ‘Olímpia’.” (COSTA, Alves. Fimografia de Manuel de Oliveira In: *Vértice*, n° 246 a 249: Coimbra, março a junho de 1964. p.3)

⁶



fundamentavam um cinema específico, como era desejado àquela altura. Esse cinema baseava-se na montagem, que se tornou o elemento mais característico do cinema da época. Essa época passou. Veio o cinema sonoro, a seguir a palavra e a cor. E, depois de haver palavra, a imagem retardou o seu tempo ao do som. O tempo da imagem submeteu-se ao tempo do som e da palavra. Já não se podia manipular tão facilmente uma imagem como no tempo do cinema mudo. A imagem com a palavra e o som alterava a ordem da montagem. Mas não retirava, contudo, a possibilidade de montagem, apenas alterava o processo, requeria uma nova atenção.⁷

‘A época que passou’, ou seja, a geração do cinema mudo teve que se adaptar ao peso da ‘palavra’ que, de acordo com Oliveira, ‘retardou’ o tempo da imagem. *Douro* carrega o dinamismo da montagem, mas já em *Aniki-Bobó*, de 1942, uma sutil virada estética começa a operar – com o advento da importância do texto literário como suporte narrativo. Fausto Cruchinho, ainda sobre a formação de Manoel de Oliveira na ocasião de *Douro*, aponta que:

Convém lembrar que, confessadamente, Oliveira, para realizar este filme, se terá inspirado nas experiências cinematográficas de Walter Ruttmann, Joris Evans, Alberto Cavalcanti, Jean Vigo e ainda dos soviéticos, Vertov e Eisenstein, para a concepção plástica da montagem e para o enquadramento humano duma grande urbe.⁸

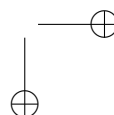
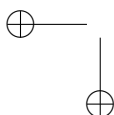
E, falando do expressionismo presente na obra de Oliveira, Cruchinho acrescenta que:

(...) é Oliveira um cineasta da enunciação, no sentido em que a matéria fílmica é convocada para exprimir uma relação com o mundo e, através dela, estabelecer uma mediação que só ao artista é permitido – dizer que o mundo é pura representação. Ora, tal atitude recria e transfigura qualquer matéria – figuras, textos, obras de arte – num processo de amalgamação donde sai um discurso estético expressionista. O mundo não é mais do que representação e esta constitui um mundo próprio.⁹

⁷ OLIVEIRA, Manoel. Entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, Alvaro. Manoel de Oliveira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 35-6.

⁸ CRUCHINHO, Fausto. O expressionismo de Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira. In: *Expressionismus: Retrospectiva de cinema expressionista alemão (1919 – 1932)* / Organização do Centro de Estudos Cinematográficos. Coimbra: Centro de Estudos Cinematográficos, 1995, p. 62

⁹ *Ibidem*, *idem*.





A idéia de que o mundo é uma representação está presente em toda a obra de Oliveira desde *Douro* até seus mais recentes filmes. A rejeição do cineasta pelo naturalismo adotado pelo cinema narrativo convencional corroborou na construção de uma peculiar estética para seus filmes, utilizando, nomeadamente, tudo aquilo que não é específico do cinema: teatro, literatura, ópera, artes plásticas. O processo de “amalgamação”, do qual nos falou Cruchinho, já está presente em *Douro*, no qual a ausência de legendas implica um texto sobreposto à película, e é exatamente esse desejo de transformar o não-específico do cinema em material estético ‘cinematúrgico’ aquilo que marcará toda a sua trajetória enquanto cineasta.

É por isso que as relações de Manoel de Oliveira se estabelecem fora do campo cinematográfico português, como está explícito no comentário Alves Costa publicado na Revista *Vértice*:

Na roda de amigos em que Manuel de Oliveira muitas vezes aparecia, contavam-se, entre outros, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, José Régio, José Marinho, Carlos Carneiro, Rodrigues de Freitas e Santana Dionísio. (...) Pode-se afirmar que a formação intelectual de Manuel de Oliveira deve muito a essa convivência.¹⁰

Apesar de ter sido ‘descoberto’ pelo cineasta António Lopes Ribeiro – que, ao lado de Leitão de Barros, é um dos maiores cineastas da primeira geração em Portugal –, Manoel de Oliveira, pela tenra idade e pelas dificuldades de produção do cinema, recebe, inicialmente, apoio e consagração do escritor e crítico literário José Régio, como comentamos anteriormente, mas também dos amigos de Régio, como o Casais Monteiro, o Rodrigues de Freitas, e outros.

Para além da amizade, Régio, em nossa opinião, é a figura-chave para se compreender Manoel de Oliveira porque está entre os primeiros que contestam ao cinema, no contexto cultural português, a categoria de Arte - pressuposto que acompanha toda a trajetória de Oliveira como o próprio realizador aprofunda no artigo “O cinema e o capital”, publicado pela Revista *Movimento* em 1933:

¹⁰COSTA, Alves Fimografia de Manuel de Oliveira In: *Vértice*, n° 246 a 249: Coimbra, março a junho de 1964 pg. 5





O cinema é, de todas as artes, a mais sujeita ao capitalismo, pelo custo fabuloso do seu material e meios técnicos, e ainda pela dependência esmagadora dum público orientado por uma forte propaganda que cuida demasiado de estrelas e astros, e nada de idéias e processos artísticos. (...) Não está certo que o desenvolvimento duma arte permaneça assim, na dependência duma burguesia que sob a capa da finalidade artística apenas explora um negócio rendoso? (E venham-nos depois dizer ‘o público quer, o público pede, quando este se limita a receber passivamente aquilo que lhe apresentam). Sendo o cinema de todas as artes, a que maior e mais directa influência exerce sobre a mentalidade popular, sucede que se parte da falsa e criminosa opinião de que o espectador nada mais necessita e deseja do que saborear por um preço mínimo e confortavelmente instalado na sua cadeira, um espetáculo alegre e divertido que lhe faça esquecer as canseiras e dissabores duma vida extenuante (...) É, portanto, necessário acabar com o cinema-negócio.¹¹

O cinema, como produto e manifestação de uma sociedade em transformação, queria afirmar-se enquanto dispositivo estético para além da sua utilidade industrial de entretenimento; e aqueles que se ocuparam, primeiramente, de classificar o cinema enquanto produção artística em Portugal foram Manoel de Oliveira e José Régio, este último na sua coluna ‘Legendas Cinematográficas’ da Revista *Presença* (Coimbra, 1927).

Entretanto, de volta a *Douro*, que teve uma má recepção do público presente no V Congresso Internacional da Crítica, promovido por António Lopes Ribeiro em Lisboa, o poeta José Régio publica na *Presença* uma resenha bastante entusiasmada e positiva do primeiro filme de Oliveira. Na crítica, Régio dizia assim:

Vi o *Douro* num arranjo incompleto e provisório – em exibição particular. Reservo-me o fazer-lhe a longa referência que exige para quando o vir dado como completo pelo seu realizador. O que dele vi, porém, seria suficientíssimo para um largo estudo, - tanto o *Douro* é uma audácia e uma surpresa no escasso cinema português. Realizado num mínimo de condições favoráveis, é, além duma surpresa e duma audácia, um milagre de apaixonada persistência. Serão então os mais desajustados que terão de nos dar mais? Secundado pela admirável fotografia de António Mendes, Manoel de Oliveira conseguiu coisa de absolutamente novo em Portugal: o

¹¹ OLIVEIRA, Manoel. O cinema e o capital. *Movimento*, nº7, 1º de outubro de 1933.



seu documentário é, sim, um documentário: da ponte à foz, toda a vida do *Douro* aí se documenta. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador assiste, impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – colocar o espectador no próprio centro do quadro – consegue-o Manoel de Oliveira com o seu filme. Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semiquadros que continuamente se completam e desenvolvem... E todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal pendor sentimentalista – mas ao que de mais íntimo há na nossa humanidade e no nosso senso estético.¹²

Régio teve, em nossa opinião, uma importância fundamental para os limites estéticos da obra oliveiriana, apesar de ser hoje ignorado por boa parte da crítica que revê atualmente a obra do realizador centenário.

Desenvolvendo algumas das idéias já postas quando abordamos as características do modernismo português do qual José Régio figura como um dos principais representantes, a afinidade que permeia o poeta e o cineasta é marcada por certos valores artísticos que começaram a ser difundidos em Portugal ainda no Romantismo do século XIX, tais como: a idéia de genialidade do autor, a importância da subjetividade na criação artística e a crença numa inspiração divina capaz de transformar o artista em uma ferramenta de Deus.

A primeira contradição imposta aos ideais românticos foi trazida pela “Questão Coimbrã” ou pela Geração de 70, como mais tardiamente se tornou conhecida a geração que teve Antero de Quental e Eça de Queirós como representantes. Foi das vielas de Coimbra, portanto, que partiram duras críticas ao Romantismo; o grupo de Eça passou a criticar a atitude ‘distanciada’ dos escritores românticos e empenhou-se em consolidar uma literatura com base em dados mais coletivos do que pessoais e, portanto, mais objetiva e voltada para as questões político-sociais. Eram os ares franceses, propagados sobretudo por Zola e Balzac soprando forte em Portugal – representando, assim, o início de uma literatura naturalista-realista que marcou de forma profunda o olhar do século XIX.

¹²RÉGIO, José. Régio, Oliveira e o cinema In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994. – 63 p.



A experiência finissecular, na virada do século XIX para o XX, e a crise política que se estabeleceu em Portugal desde o Ultimato inglês¹³ de 1890 deram voltas também à literatura que, logo no início do século XX vive a primeira experiência modernista através de *Orpheu* e da *Presença*.

Com o precoce fim da geração de *Orpheu* que se dissolve, em parte, pelo suicídio de Mário de Sá-Carneiro em Paris, então com 26 anos, a geração de *Presença* foi a responsável pela continuidade do projeto modernista iniciado com Pessoa e Sá-Carneiro.

Na coletânea de artigos intitulado *Estética presencista*, a geração de *Presença* é descrita da seguinte forma:

Presença representa um momento espiritual na vida de Coimbra. Creio mesmo que significa mais do que isso. É o ato pelo qual uma nova geração literária, profundamente consciente da seriedade da vida interior, projeta reabilitar o homem como força criadora e libertar a arte da sua submissão a outros fatores sociais, sejam eles políticos, religiosos ou morais. Que esse ideal era falaz e representava até um ato de deslealdade para com a Vida, essa Vida verdadeira e trágica que se debate na angústia e no desespero da fome e da injustiça, que essa torre ebúrnea era uma evasão à Dor e à Luta, em troca do Divino Olimpo, não o negaremos nós.¹⁴

Numa análise comparativa que pensa a literatura e o cinema, a força da interioridade e da subjetividade é tema central tanto na obra de Régio, como também na de Oliveira. Não se tratando de uma mera transposição literária para o cinema, ou como melhor dito, de adaptações literárias, o modernismo de Régio resvala para o cinema, transformando-se em imagem. Dessa forma, esta breve retrospectiva serve-nos para contextualizar a relação do poeta com o cineasta e historicizar os valores que serão difundidos, primeiro na revista *Presença*, depois na obra oliveiriana. Alguns desses valores é necessário deter-nos com pormenor.

¹³O Ultimato inglês consistiu na exigência da retirada das tropas militares portuguesas do território que compreendia Angola e Moçambique, que haviam sido anexadas no 'mapa cor-de-rosa' de Portugal. Rendido aos interesses ingleses, Portugal recua e a partir daí uma intensa crise política gera uma situação de instabilidade em Portugal que põe o regime monárquico ameaçado. É nesse contexto que os republicanos ganham força e começam a exigir a transição política de Portugal para a implantação da República.

¹⁴RÉGIO, José & SIMÕES, João Gaspar. *Estética presencistas*. Ensaios doutrinários. Coimbra: Presença, 1978, p. 3.





Dessa forma, no número 1 da *Presença*, Régio veio a publicar um dos artigos célebres daquele periódico e que se torna muito famoso também pela discussão que estabelece com os escritores do posterior neo-realismo. Com o título ‘Literatura Viva’, Régio dizia assim:

Em arte é vivo tudo o que é *original*. É original tudo o que provém da parte mais virgem e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é, pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos, superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que o autor pretende ser original sem personalidade própria (...) Pretendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de *invenção*, *criação* e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade (...) O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitue-se a personalidade pelo *estilo*. Mas criar um estilo já é ter uma personalidade. E quem não tem personalidade só pode ter um estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias, de auto-plágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio (...) Eis como tudo se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço.¹⁵

Algumas palavras foram destacadas acima porque representam os valores que são discutidos aqui: *original*, *invenção*, *criação*, *descoberta* e *estilo*. Todas essas ‘ferramentas’ foram implementadas no mundo da Arte quando esta conseguiu se libertar dos limites impostos pela Igreja e pelo mecenato. Pierre Bourdieu¹⁶ nos fala em *autonomia do campo de produção artístico* – situação operada durante o século XIX e que, se por um lado mercantilizou a arte e a

¹⁵RÉGIO, José. Literatura viva. In: *Presença*, n° 1, Coimbra, 10 de março de 1927, p. 1.

¹⁶BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.





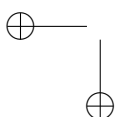
função do artista (que a partir daí vive da venda das obras), por outro, proporcionou limites para a criação extremamente novos, o que permitiu que alguns artistas falassem em *arte pela arte*.

Foi através dessa ‘personalidade artística’ e, através, portanto, da subjetividade que a *Presença* impôs um novo fazer literário em que a interpretação e o ponto de vista do autor são o ponto de partida (e também de chegada) para toda a produção literária que se queria ‘viva’. É por isso que, ao contrário do que fizeram os naturalistas-realistas, os presencistas voltar-se-iam muito mais para a realidade interior e própria do autor (para os seus conflitos, para seus devaneios e para suas deambulações) do que à realidade exterior (ou “realidade social”), como percebemos no artigo ‘Individualismo e universalismo’ de outro presencista:

Ao tipo médio, geral, explorado pelo romance naturalista, sucede o tipo superior, particular; e à poesia dum Hugo, o lirismo puro em que o poeta, desde Rimbaud, procura aprisionar o que de mais fugitivo e pessoal em si percebe. A descoberta do inconsciente e a sua colaboração nas mais rudimentares manifestações psíquicas; o espírito de análise e a exploração dos recônditos interstícios da alma humana; a dissociação das sensações e a sua combinação em gamas subtilíssimas; a revelação do mundo extraordinário-das nevroses e a criação inconsequente, biológica, das figuras novelísticas – colaboraram decisivamente nessa feição individualista que a literatura contemporânea tão maravilhosamente ostenta. E eis, pois, porque o homem é objecto de toda a criação estética e, dentre ele, é artista superior o que mais original, individual, possuir alma e, logo, o que à realidade opuzer (sic)um mais puro sistema de reações.¹⁷

Assim, à desconfiança na razão e no pensamento científico e objetivo que dominou a literatura oitocentista sucedeu o interesse pelas sombras do inconsciente e as manifestações profundas da ‘alma’ – caminho aberto pelas descobertas de Freud no início do XX. E, essa escolha temática coberta por uma nuvem de mistério converter-se-á, sobretudo, numa atitude política na qual o pensamento da Geração de *Presença* mais se sobressai e revela-se enquanto filosofia de uma arte. Com artigos tais como ‘Antonio Botto e o amor’ e ‘Discurso da Inutilidade da arte’ Régio e Gaspar Simões, respectivamente,

¹⁷SIMÕES, João Gaspar. Individualismo e universalismo. *Presença*. Fôha de arte e crítica. Coimbra, 8 de maio de 1927, n° 4.



pregam uma arte pura na qual questões relacionadas à vida pública, como política, sociedade, direitos humanos, não devem fazer parte, pois, a ‘grande’ Arte deve se debruçar sobre as ‘grandes’ questões do homem. Sobretudo a obra de Régio é marcada pela devoção aos temas religiosos e sobrenaturais.

Por outro lado, o modernismo literário português (primeiro e segundo) é extremamente afeito à experimentação fomal e é exatamente por isso que será a poesia (e não os gêneros narrativos tal como o romance no qual o conteúdo é tão preponderante quanto a forma) o gênero mais acarinhado pela arte moderna.

Por outro lado, a atitude da *Presença* em relação ao público é semelhante à atitude de Manoel de Oliveira, já que para uma literatura voltada aos interesses daquele que a cria a relação é de negligência com aquele para o qual a literatura se dirige: o público leitor, assim como era admitido por Manoel de Oliveira: pois, para o realizador, deve-se dar ao público elementos de fruição estética que não passam pela escolha do espectador, mas sim pela predileção de uma originalidade inventiva.

São, portanto, estes quatro elementos que podemos sublinhar para testemunhar a intersecção de Manoel de Oliveira no grupo da geração de *Presença*: a importância recaída na personalidade do autor, a busca incessante pela experimentação formal, o desligamento entre a arte e a vida social, e a separação nítida entre o autor e o fruidor das obras. Muito das escolhas e opções estéticas de Oliveira advêm daí: do desejo de afirmar-se enquanto autor e gênio criador, da vontade incansável de sacudir o público com um linguagem formalista, artificiosa e anti-natural que proíbe qualquer tentativa de identificação e sonho, do apagamento das questões sociais que pouco se percebem na obra do realizador e da atitude pedagógica (e, por que não?) autoritária de Oliveira perante o público.

Portanto, a idéia de um *autor*, dotado de “capacidades superiores”, como sustenta Régio, tal como a capacidade de criar uma *obra original* e desenvolver um *estilo próprio* são crenças desenvolvidas ainda no século XIX, mas que são herdadas pelo século XX. E é no contexto do modernismo das vanguardas europeias que muitos dos valores ainda hoje utilizados no campo de produção artística são consolidados. Como, por exemplo, a cisão entre uma Grande Arte e uma arte menor – a qual Régio chama de literatura morta, sem personalidade – que foi exemplificado no embate ilustrado por Bourdieu entre uma *arte pela arte* e uma *arte social*. A literatura viva, desejada por Régio, é

a literatura realizada por aqueles que detêm o dom de um ‘talento superior’ e de um estilo próprio - que só se conseguem através de uma ‘benção divina’, reapropriando-se da idéia renascentista de que o artista é uma ferramenta utilizada pelas mãos de Deus.

E foi tal ‘talento superior’ que Régio percebeu em Oliveira ainda na altura de *Douro, faina fluvial* ao qual ele considera um “personalíssimo documentário”. Nas palavras do escritor publicadas na altura da exibição de *Douro*: “Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido do que, afinal, estas duas palavras são sinônimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema?”¹⁸

Assim como Fernando Pessoa, – que afirmou em 1925 que “Á exceção dos alemães e dos russos ninguém por enquanto conseguiu insuflar no cinema algo que se pareça com arte”¹⁹ - Régio nutria imenso interesse pelo cinema e manteve durante toda a publicação da revista *Presença* sempre uma coluna dedicada à crítica cinematográfica – que ele exerceu desde o primeiro número, ainda em 1927. Régio percebeu no documentário “vertiginoso, brusco, trepidante”²⁰ de Oliveira lampejos de um desejo modernista que o poeta queria presente no cinema português e, para além disso ficou posto em *Douro* “o documento dum temperamento de artista”.

Por outro lado, a relação de aproximação profissional entre os dois começou no primeiro²¹ longa-metragem de Oliveira. *Aniki-Bobó* (1942) é a adaptação do conto “Meninos milionários” de Rodrigues de Freitas, que havia sido publicado na *Presença*, foi sugerido como argumento por Régio a Manoel de Oliveira e contou com a experiência de Antônio Lopes Ribeiro na produção. Assim, ainda em tom documental, Oliveira realiza sua primeira ficção e que já põe, ainda em 1942, a definitiva relação do cinema oliveiriano com a litera-

¹⁸RÉGIO, José. *Douro, faina fluvial*. In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, p. 18.

¹⁹COSTA, João Bénard da. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, Correios de Portugal, 1996, p. 24.

²⁰Ibidem, idem.

²¹Entre *Douro* e *Aniki-Bobó*, Oliveira realiza alguns documentários considerados atualmente por ele como filmes de pouco importância. Entretanto, na opinião desta autora, os filmes *Hulha Branca*, de 1932, que trata sobre a empresa hidroelétrica do seu pai e *Já se fabricam automóveis em Portugal*, de 1938, sobre a produção de automóveis em Portugal revelam certa continuidade do desejo modernista que começou com *Douro*.

tura. Segundo as palavras do crítico João Lopes, este filme marca também a heterogeneidade no cinema português, já que:

Basta recordar que *Aniki Bobó* foi feito na mesma época de grandes sucessos populares como *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro e *O pátio das cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro. Perante tais títulos, é óbvio que *Aniki Bobó* instala uma diferença importante: em vez do humor directamente ligado ao teatro de revista e as suas características sociais, o filme de Oliveira propõe, por assim dizer, uma ‘evasão’ para um domínio em que prevalece o anti-naturalismo, e até mesmo algum apelo fantástico²².

De volta à relação de Régio com Oliveira, a afinidade embrionária estabelecida em *Aniki-Bobó* gerou diferentes frutos, tais como os curtas-metragens da década de 1950 *O pintor e a cidade* (1956) e *As pinturas do meu irmão Júlio* (1959). No primeiro, Oliveira experimenta, pela primeira vez, o uso da cor em um filme cujo tema é a atividade de um pintor impressionista que sai para as ruas do Porto em busca de inspiração - em justaposição à própria atividade do realizador documentarista que primeiro foi Manoel de Oliveira. É interessante resgatar aquilo que o Impressionismo significou para o universo das artes visuais, pois é neste contexto que a ideia de “realismo” e de representação do mundo são problematizadas.

Para além de uma tentativa interpretativa do filme, o que nos parece é que o realizador ao apropriar-se do ofício de pintor impressionista está, na realidade, acercando-se cada vez mais do universo modernista, no sentido experimental do termo, aproximando-se, assim, inicialmente do Impressionismo (ou, traduzindo-se, de uma tentativa subjetiva de olhar a realidade presente já em *Douro*), depois do Fauvismo-Cubismo no *As pinturas do meu irmão Júlio*. Neste filme destaca-se que, como se trata de uma película sobre a obra de um pintor, Manoel de Oliveira tenta reconstruir a bidimensionalidade e a multiplicidade de pontos de vista presente nos quadros de Júlio, transformando-os no principal elemento formal de *As pinturas do meu irmão Júlio* que tem no ritmo e nos movimentos de câmara o componente central do filme, à semelhança dos exercícios formais propostos pelos pintores nas décadas iniciais do século XX, como quando comentamos acerca do cinema enquanto expressão de arte.

²²LOPES, João. *Aniki Bobó*. Lisboa: Secretaria de Estado da Reforma Investigativa, [s.d], Pag. 5



Ambos os filmes, *O pintor e a cidade* e *As pinturas do meu irmão Júlio* são feitos com a colaboração de José Régio, que inclusive atua como narrador e ator do segundo filme, e funcionam também como um importante laboratório experimental para Manoel de Oliveira que divagava neste período entre uma estética documental e o exercício das primeiras ficções. Ainda sobre *O pintor e a cidade*, o pesquisador Paulo Cunha (Ceis20), reforçando a tese de que neste filme se opera uma importante virada estética, afirmou que:

Em 1956, o cineasta regressa às telas com *O pintor e a cidade*, obra que mudou radicalmente as referências cinematográficas de Oliveira. Abandonando as experiências de montagem iniciadas com *Douro*, o realizador afasta-se também do universo narrativo de *Aniki-Bobó*. O próprio Oliveira viria a confessar que *O pintor e a cidade* foi determinante “na mudança de minha reflexão sobre cinema.(...) Porque essa noção de plano longo, extremamente longo, propositadamente longo, não a fui buscar a outros filmes que conhecia. Não se faziam planos assim, em parte nenhuma do mundo, em nenhuma cinematografia. Em 1956, não se faziam, ou eu não os conhecia”.²³

Um ano antes da realização de *O pintor e a cidade* (que recebeu do SNI o Prêmio Paz dos Reis de Melhor fotografia no ano de 1956), o importante Cineclube do Porto decide homenagear Manoel de Oliveira tendo como pretexto a re-exibição de *Aniki-Bobó*, e, de acordo com o atual presidente da Cinematoteca Portuguesa, João Bénard da Costa²⁴, esta pequena homenagem entre os cinéfilos do Porto repercutiu em grandes dimensões nos caminhos trilhados pelo cinema português (como iremos mais adiante comentar) entre os quais o encorajamento da crítica para a continuidade da atividade cinematográfica de Oliveira – que havia se distanciado do cinema. Lembra-nos Bénard que:

Em dezembro de 1955, uma iniciativa do Cineclube do Porto decide homenagear Oliveira a pretexto da re-exibição de *Aniki-Bobó*. A reação do público foi bastante positiva e a crítica começava a questionar os critérios de atribuição de subsídios do SNI. Simultaneamente, o Cineclube de Estremoz publicava uma obra coletiva dedicada à obra de Oliveira. Nesse

²³CUNHA, Paulo. O último filme de Manuel de Oliveira. In: *Script*, Revista do Cineclube da Beira Interior, 2008, p. 24.

²⁴COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.



mesmo ano, dando crédito à sua crescente curiosidade pela recente evolução dos novos processos cinematográficos, Oliveira rumou à Alemanha para fazer um estágio intensivo nas oficinas da AGFA, em Leverkusen, com o objetivo de estudar a cor aplicada ao cinema. No regresso, passa por Munique para adquirir uma máquina de filmar com as novas evoluções tecnológicas.²⁵

Foi assim que, por pressão da crítica e da opinião contundente de alguns cinéfilos, o SNI – Secretariado Nacional da Informação – foi compelido a subsidiar dois novos projetos de Oliveira: *A caça* e *Acto da primavera*. Por alguns motivos, consideramos *Acto da primavera* um filme de iniciação cinematográfica para o seu realizador. É neste longa-metragem que Manoel de Oliveira traz a questão religiosa para o primeiro plano e é também ali que se vai germinando a gênese estética que o consagrou: a fixidez dos planos, a teatralidade da representação dos atores e a importância da Palavra – que aqui é para além do texto literário a Palavra de Deus. De volta às palavras de Paulo Cunha:

Concretizado em 1962, *Acto da primavera* é uma representação popular do Auto da Paixão de Cristo, rodado in loco numa pequena comunidade transmontana. Insistindo num documentarismo experimental, Oliveira inicia um estilo de cinema designado “cinema de palavra”, “um cinema em que a palavra (o teatro) se tornava no próprio cerne da sua existência (Costa, 1991:122). Influenciado por Luís Buñel, *A caça* (1964) é uma metáfora criativa da violência humana e da natureza. O sucesso destas obras mereceu uma “homenagem especial” promovida pelas revistas *Platéia* e *Filme* e a conquista do Prémio da Casa da Imprensa e a Medalha de Ouro do Festival de Sienna. O cineasta seria ainda homenageado no Festival de Locarno e na Cinemateca Henri Langlois de Paris.²⁶

Em *Acto da primavera*, Régio serviu como uma espécie de ‘consultor’ de Manoel de Oliveira, pois terá sugerido o tema e participado das filmagens ao lado do realizador. Como se sabe, a religiosidade é um tema constante na obra de José Régio. A idéia da ‘Grande Arte’, de uma Arte superior ou transcendental tem Deus como o seu principal receptor/leitor, e é exatamente

²⁵COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p.108

²⁶CUNHA, Paulo. O último filme de Manuel de Oliveira. In: *Script*, Revista do Cineclubes da Beira Interior, 2008, pag. 25.



essa crença que está posta em *Acto da primavera*, mas que permeará também a atmosfera de toda a obra oliveiriana com uma aura sagrada, como comenta João Mário Grilo:

Volto ao *Acto*, que é o filme dos meus começos e o filme onde creio que em mais do que um sentido, tudo começou. E volto ao *Acto* para dizer que talvez, no final, se possa ver na obra de Oliveira uma imensa e essencial interrogação não teleológica mas teosófica sobre a figura de Deus, um verdadeiro inquérito aos limites da sabedoria divina e às obras da sua criação. Na realidade, eu penso que Oliveira já não filma hoje para o público, como Miguel Ângelo não pintou a Sistina para os fiéis, antes nela retratando o cenário previsível do seu próprio julgamento. Oliveira filma, hoje, para Deus, e é assim que, enquanto espectadores, temos o privilégio de seguir – ainda por cinema em directo – um dos mais emocionantes diálogos de toda a história da arte. Há a este respeito, no belíssimo livro-entrevista conduzida por Antoine de Baecque e Jacques Parsi, uma passagem esclarecedora em que Manoel de Oliveira fala do “sono de Deus”, como algo que justifica e autoriza a vigília do cinema. Imagino que Deus, quando acordar, terá à sua volta as imagens da sua própria criação.²⁷

A ideia de ‘filmar para Deus’ reveste-se de uma atitude negligente para com o público, em nossa opinião, e pressupõe que a arte só precisa existir para ser e, portanto, não depende da relação com o espectador. E, além do mais, atribui ao artista um dom divino, certa capacidade de ser um mensageiro de Deus – o que o torna elevado, superior e a sua arte e, portanto, sublime.

Entretanto, essa circunstância etérea gera no cinema oliveiriano uma situação paradoxal, porque o cineasta depende do público: desde *Acto da primavera* o espectador é “intimado” a assistir aos filmes de uma maneira ritualística e quase eclesial, no qual não tem espaço para o envolvimento emocional nem para a identificação com os personagens – situações-chave do cinema narrativo tradicional. E ainda sobre o mesmo *Acto da primavera*, Régio afirma que:

Ao mesmo exigente senso artístico deve Manoel de Oliveira tantas vezes vencer (e outras ladear) as dificuldades técnicas ainda tão opressivas no cinema português. Vindo muito do documentário, ou muito ligado a ele pelo

²⁷GRILLO, João Mário. *O cinema da não-ilusão*. Histórias para o cinema português. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p. 129.



que, parece, lhe propicia a mensagem e a linguagem próprias, até certo ponto tem podido dispensar a intervenção de actores profissionais. (Não quer isto dizer que Manoel de Oliveira não ultrapasse em larga medida o documentário, ou o não interprete, ou o utilize, de modo muito pessoal). Os seus principais intérpretes têm sido as crianças como as do *Aniki-Bobó*, rapazes como os de *A caça*, gente simples como a do *Acto da primavera*, quaisquer indivíduos aproveitados conforme acasos e circunstâncias ou oportunidades. Destes actores amadores se tem vindo a não prejudicar a fundamental qualidade artística da sua criação. No *Acto da primavera* se pode sustentar que a própria actuação dos intérpretes, particularíssima como é (seria ela que chocou o pobre júri do Festival de Veneza?), precisamente se integra na rara qualidade artística e originalidade fundamental desse admirável filme. Na fotografia, na cor, no som, vem conseguindo Manoel de Oliveira verdadeiros triunfos se pensarmos na deficiente experiência e nos condicionamentos do cinema português. A isso não serão alheios quaisquer seus colaboradores, entre os quais, para os primeiros filmes, é justo salientar o nome de António Mendes. Um profundo lirismo de que se reserva ou retrai, ao mesmo tempo sustido e enriquecido pelo pudor de um artista de tendências clássicas; um fundo cristão que principalmente no *Acto da primavera* se evidencia; um realismo que se aparenta com o realismo espontâneo de quase todos os nossos grandes escritores; um subjacente e verídico interesse pela questão social, implicada numa corrente humanística; estas e outras características que estão solicitando novas realizações – tornam a criação de Manoel de Oliveira ao mesmo tempo muito actual e capaz de transcender a mera actualidade, muito nacional e apta a superar limites fronteiriços.²⁸

Está assim claro, portanto, quais foram os critérios que seduziram Régio na obra de Manoel de Oliveira e aproximaram o poeta do cineasta. De volta ao ritual de iniciação e de composição de feições estéticas que se perpetuaram em toda a sua obra, *Acto da primavera* tem um carácter antecipatório, e mesmo premonitório, daquilo que virá a ser a principal marca do seu realizador, utilizando o cinema como “um meio audiovisual de fixação do teatro”.

De forma geral e ampla, foram tais experimentações estéticas aplicadas nos documentários antecessores, e no exercício da ficção que nutriram o modo particular oliveiriano de pensar o cinema narrativo e a representação da reali-

²⁸RÉGIO, José. José Régio, Manoel de Oliveira e o cinema português. In: PITA, António Pedro. Régio, Oliveira e o cinema. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994. p. 23



dade, acabando por gerar o intrigante *O passado e o presente*, (1972) adaptação da peça teatral de Vicente Sanches.

Em relação a esse último, realizado já num momento histórico posterior ao tempo central de nossa análise, além do sabor mórbido do filme, *O passado e o presente* tem também o elemento teatral como o tempero mais evidente, e o mundo burguês artificialmente representado em todos os seus aparatos: a casa, o casamento, a mobília, a vestimenta. O enredo gira em torno de uma *grande damme* que só se apaixona pelos maridos quando eles já estão mortos. A morte, elemento que paira sobre a obra de Manoel de Oliveira desde *Aniki-Bobó*, é em *O passado e o presente* posto como elemento central da narrativa, ou até como o fator desencadeador de toda a ação que dali decorre. A Morte, grande tema da obra oliveiriana está, em nossa opinião, diretamente relacionado com a aura clerical do seu cinema, como sugere também o realizador João César Monteiro:

Manoel de Oliveira faz parte, no contexto português, da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o ato de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objetivo a restituição de uma imagem do sagrado, no sentido que Roger Caillois dá à palavra. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um caráter religioso e primitivo.²⁹

A idéia de primitividade, posta por João César Monteiro, é um bom adjetivo se quiséssemos sintetizar a obra de Manoel de Oliveira, pois ao negar o caráter narrativo tradicional do cinema clássico – modelo Griffithiniano, por exemplo – Oliveira se apropria de elementos estéticos alheios à “especificidade” da linguagem cinematográfica e que são antecessores ao cinema, como a palavra retórica da literatura e o artifício do teatro.

E, se alguns viram em *O passado e o presente* uma crítica social aos valores burgueses, a nossa opinião quer aqui sustentar o caráter moralizador do cinema de Manoel de Oliveira que critica a sociedade burguesa porque quer

²⁹MONTEIRO, João César. Manoel de Oliveira. In: Diário de Lisboa, 10 de março de 1972, (s.p).





melhorá-la (assim como quis Eça de Queirós e a Geração de 70) e não destruí-la. O compromisso de Oliveira é com a estética e é em suas palavras que isto mais transparece:

Não, suponho que a arte não está incumbida de salvar o mundo. A arte não está incumbida de coisa nenhuma. A arte é uma reflexão sobre aquilo que se passou, vem depois da vivência dos factos, nunca é uma reflexão sobre os caminhos que se devem trilhar, isso pertence aos políticos ou aos filósofos, se quiser. A arte não tem por finalidade senão refletir sobre o que se passou, ora *O livro de Job*, como é de todas as gerações, de certa maneira projecta-se para o futuro, mas como o futuro não é decifrável, em vez de se projetar para frente, projecta-se para trás.³⁰

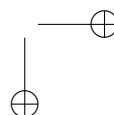
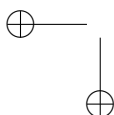
É nesse voltar para trás que Manoel de Oliveira permanece fiel a um certo elemento do cinema expressionista que está também presente num cinema primitivo tal como o *teatro fotografado* de Méliès: que é a fixidez da câmara e a teatralidade. De acordo com Georges Sadoul:

A sua estilizada representação cénica aproximou-se da pantomima, corrigida pelas investigações cénicas da vanguarda. Com as suas luzes pintadas na tela, os seus quadros vivos, o seu ritmo sincopado, *O Gabinete do Dr. Caligari* foi, como outrora os filmes de Méliès, *teatro fotografado* em que a planificação se reduzira essencialmente a uma série de quadros passivamente registrados pelo operador Hameister.³¹

A influência do expressionismo alemão na obra de Manoel de Oliveira não se encerra em *Douro*, entretanto. De forma ampla, a peculiar maneira de filmar do realizador português que se consagra a partir de *Acto da primavera* - ou seja, a teatralidade das representações e a fixidez do quadro - pode ser percebido como um resquício da técnica alemã bastante difundida no expressionismo que ficou conhecida como *Kammerspiel*, ou teatro de câmara. Segundo Georges Sadoul:

³⁰PITA, António Pedro. Entrevista com Manoel de Oliveira. In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, pag 36.

³¹SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 172.





Nos anos entre 1920 e 1925, o cinema alemão, profundamente nacional, refletira num gigantesco espelho deformante as inquietações dum país agitado; valera-se de grupos excepcionais de argumentistas, de realizadores, de cenaristas, de atores e de operadores; caminhava na extrema vanguarda do progresso. A sua importância era enorme. A sua influência ainda hoje está viva, e é significativo o fato de um regresso ao expressionismo ter caracterizado as últimas tentativas artísticas de Orson Welles, enquanto nas recentes obras de John Ford ou de Marcel Carné a influência do *Kammerspiel* continua a dominar.³²

Assim, a peculiaridade do cinema oliveiriano que o consagrou – primeiro entre os franceses, depois em todo o mundo – está revestido das marcas de um *primeiro cinema* que, sobretudo no início do século XX, experimentava a capacidade cinematográfica de narrar de acordo com dois grandes e distintos padrões narrativos: o literário e o dramático. A dita “influência” do modernismo via José Régio na obra de Manoel de Oliveira revela que as características apontadas aqui são fundamentais para a discussão que se tenta estabelecer: na obra de Oliveira, assim como nos nomes mais lembrados do novo cinema português, os valores postos ainda com Régio perpetuar-se-ão, melhor dito e percebido numa *segunda fase do novo cinema português*, momento em que o desprendimento financeiro proporcionado pela Fundação Calouste Gulbenkian, principal patrocinadora do cinema a partir da década de 1970, consolida as bases desse cinema poético, divino, eclesiástico.

4.2 Manoel de Oliveira e a paternidade do novo cinema português

Em quase toda a bibliografia referente ao cinema português, Manoel de Oliveira é considerado quase sempre um fenômeno “à parte” da produção cinematográfica portuguesa. A consagração internacional conquistada, sobretudo, após a boa recepção pela crítica francesa, contribuiu para a consolidação do cineasta enquanto um inexplicável e excêntrico personagem da produção cultural portuguesa. Entre a comédia portuguesa dos anos 40 e os filmes ‘sem importância’ da década de 50, surgia um caso isolado como sedimenta as palavras de Alves Costa:

³²Ibidem, pag. 182.



A segunda grande Guerra Mundial tinha posto a Europa em fogo. Muitos refugiados passaram por cá em situações dramáticas. Embora não envolvido diretamente no conflito Portugal não deixou de ser afectado por ele. Por aqui andou também a espionagem. Houve as negociatas do volfrâmio. Um clima de ansiedade e inquietação perturbou-nos muitas vezes. Houve também esperanças que se perderam... O cinema português passou ao lado de tudo isso. Alegremente. Como vai passando, nos anos 40/50, ao lado dos autênticos sentimentos, das carências e revoltas, dos preconceitos, dos hábitos, das aspirações, dos temores, das fraquezas e heroísmos de que é feita a alma portuguesa (...) Manoel de Oliveira virá a ser, até os princípios dos anos sessenta, um caso isolado e totalmente à parte.³³

Entretanto, apesar de ter sido sempre considerado “um caso à parte do cinema português, é negligenciado a forma pela qual é atribuído ao realizador uma certa “paternidade” em relação ao *novo cinema português* – movimento que viria a se consagrar no âmbito da crítica apenas na década de 1960.

Dessa forma, abordaremos aqui a década de 1950, sobretudo, momento no qual um intenso debate entre os cinéfilos e críticos portugueses tratou das questões mais cétricas do cinema português: havia algum tempo, todos cobravam do Estado saídas para o cinema português que teve, nos anos 1950, uma minguada produção, já que com a saída de António Ferro e as novas leis de proteção ao cinema nacional só fizeram piorar as estruturas de produção de cinema.

A principal insatisfação da crítica advinha do sucesso alcançado pelo gênero da comédia³⁴ no âmbito do cinema português, que teve grande repercussão entre as populações urbanas de baixa e média renda entre as décadas de 1930 e 1950, que viam nos protagonistas de filmes como *Pai Tirano* (1941), *Pátio das cantigas* (1942), entre outros, uma metáfora da sua própria vida e condição, tal como sugere Paulo Cunha:

O êxito comercial da comédia à portuguesa das décadas de trinta e quarenta era geralmente atribuído à popularidade dos actores protagonistas e,

³³COSTA, Alves. *Breve história do cinema português* (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 85.

³⁴Alves Costa apresenta o paradigma social construído pela comédia portuguesa de forma irônica, pois: “Assim se foi inventando (...) uma sociedade de gente simples, sã, alegre e trabalhadora, onde as únicas nuvens eram as inevitáveis paixões humanas”. COSTA, Alves. *Breve história do cinema português* (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p.88

em grande medida, à tentativa de representação no cinema da condição real dos espectadores. A comédia à portuguesa era protagonizada por personagens da pequena e média burguesia lisboeta, cuja temática girava em torno do quotidiano ou do desejo de ascensão social dos protagonistas. A “máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo” oferecia ao público uma visão feliz da pequena burguesia citadina, uma representação onde se reviam alegremente, contribuindo assim para o reforço dos principais valores da mentalidade salazarista.³⁵

Assim, o que para muitos críticos transformou-se num triste reflexo do grande espelho da nação, o espantoso êxito comercial da comédia portuguesa deu-se, entretanto, a despeito do interesse daquele que foi o Diretor Cultural durante os principais anos do Estado Novo, António Ferro. Ferro acreditava no cinema como um fato cultural, e apontava como alternativa para a afirmação de um cinema nacional os limites do modelo imposto pelo filme histórico (recompondo grandes cenas da nação), pelos documentários (que também serviriam a um interesse político) e pelos filmes de natureza poética, estes, imprescindíveis para o enriquecimento do espírito, para a atividade intelectual do povo português. O que Ferro propunha na sua *Política do Espírito* era, na realidade, um programa de formação de público que, entretanto, jamais chegou a lograr.

A relação de Manoel de Oliveira com o SNI, ou com o Secretariado Nacional da Informação, órgão responsável pelos meios de comunicação de massa ao longo do Estado Novo, foi tensa: o realizador teve vários projetos recusados, entre eles os de *A bruma* (1931), *Ritos de água* (1931), *Luz* (1931), *Desemprego* (1934), *Gigantes do Douro* (1934), *A mulher que passa* (1938), *Prostituição* (1938), *Gente miúda* (1941) *Angélica* (1952), *Saudade Rosa* (1962, 1963) e *Velha Casa – monstrosidade vulgares* (1963, 1964).

A boa acolhida dos filmes *O pintor e a cidade* e *As pinturas do meu irmão Júlio* nos festivais internacionais (Oliveira foi elogiado em Paris, Veneza e recebeu um prêmio no Festival irlandês de Cork com *O pintor e a cidade*) possibilitou o financiamento dos projetos *A caça* e *Acto da primavera*, cuja recepção por parte da crítica internacional especializada também foi excelente

³⁵CUNHA, Paulo. Modernidade e tradição no discurso do novo cinema português (1955-1974). Comunicação integrada no II Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no mundo Ibero-americano, organizado pelo Ceis20/UERJ, realizado em Coimbra, Instituto Pedro Nunes, 17-19 de novembro de 2005.

(*A caça* recebeu a Medalha de Ouro no Festival de Sienna, e nesse mesmo ano Oliveira foi homenageado no Festival de Locarno e na Cinemateca Henri Langlois de Paris).

Apesar da década de 1950 representar para Manoel de Oliveira o seu retorno definitivo ao campo de produção cinematográfico e o início da sua consagração no cenário internacional, o cinema português, do ponto de vista produtivo, ia mal. A saída de António Ferro, principal responsável pela política cultural entre 1933 e 1949 acarretou uma dura perda para o cinema, pois, se, por um lado, Ferro, assumidamente, utiliza o cinema como o principal instrumento de veiculação ideológica do Estado Novo português, corrobora, por outro, para a acentuada importância cultural que o cinema conquista até a metade do século XX em Portugal, arte que era antes vista apenas como distração e entretenimento. É por isso que, com a sua saída do governo, o cinema português se torna órfão e “desprotegido”.

Assim, às voltas com as dificuldades de produção da década de 1950 está não só Manoel de Oliveira, mas também Manuel Guimarães, ex-assistente de direção de Manoel de Oliveira, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, entre outros. Entre a escassa produção da década de 1950, a obra de Manoel de Oliveira e de Manuel Guimarães é o que mais se destaca. O primeiro, pelo viés da experimentação formal e o segundo, pelo cinema de teor político-social, vinculado ao movimento do neo-realismo literário através da imponente figura de Alves Redol, como argumentaremos adiante.

Visto e revisto sob o prisma da decadência fílmica, os anos da década de 1950 ficaram marcados historicamente pela obscuridade intelectual, pela

ausência de produção cultural³⁶, pelo “ano zero”³⁷ do cinema, enfim. Entretanto, surge nesse cenário de aparente apatia e estagnação um importante agitar de forças, inicialmente na crítica e na crônica, mas também na atividade intensa dos cineclubes e na mudança estética estrutural operada por Manoel de Oliveira e, em nossa opinião, também por Manuel Guimarães, como comenta Paulo Cunha:

Em Portugal, desde os inícios da década de 50, um pouco por toda a escrita de cinema, desde a crítica à crônica, mas, sobretudo, na imprensa especializada, generalizava-se a convicção na necessidade de ver e fazer cinema. Perante o quadro de crise do panorama cinematográfico nacional, conhecendo os exemplos de renovação de diversas cinematografias estrangeiras e, sobretudo, pela alteração de mentalidade na sociedade portuguesa, popularizou-se uma certa idéia de inovação, de renovação e de ruptura com o estado vigente das coisas neste domínio. A reivindicação de um novo cinema desenvolveu-se posteriormente, sobretudo na recepção crítica aos filmes produzidos por uma estrutura viciada e criticamente estagnada. Iniciado em publicações conotadas com a oposição, este discurso renovador alastrou-se gradualmente à generalidade das publicações dedicadas ao cinema. Consolidado essencialmente na escrita, este programa de intenções procurava uma materialização na produção fílmica de então, tendo assumido rapidamente uma relação com as experiências de cinema pretensamente neo-realista protagonizadas por diversos autores, nomeadamente Manuel de Guimarães.³⁸

³⁶Para além do fato da escassa produção tornou-se hegemônico na história cinematográfica portuguesa acreditar que os anos 50 se reduzem a filmes insignificantes, como fica claro nas palavras de João Bénard da Costa: “Além disso, o cinema português, que conseguira grande popularidade nos anos 40 mas que nunca fora tomado muito a sério, estava pelas ruas da amargura nos meados dos anos 50, a década mais negra da acidentada história dele. *O noivo das caldas*, de Arthur Duarte, *Perdeu-se um marido*, de Henrique Campos e *Vidas sem rumo*, de Manuel Guimarães foram as três longas-metragens estreadas em 56. Não se está bem a ver a Gulbenkian misturada com esse gênero de filmes, mesmo que *Vidas sem rumo*, com diálogos de Alves Redol já tivesse obviamente ambições não logradas. Nem a Gulbenkian olhava para esses lados, nem ninguém lhe pedia que olhasse e nem achava que devesse olhar” (Costa, João Bénard da. *Cinema Português: anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Cinemateca Portuguesa, 2007, p. 9)

³⁷O famigerado “ano zero” trata do ano de 1955 quando nenhum filme português estreou-se em Portugal. Este fatídico ano marcaria o imaginário cinematográfico português e foi determinante também para as reivindicações que, a partir daí, foram feitas para a melhoria do setor.

³⁸CUNHA, Paulo. Modernidade e tradição no discurso do novo cinema português (1955-1974). Comunicação integrada no II Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no

A reivindicação por um “cinema novo” em oposição a um “cinema velho”, cujas feições correspondiam aos rostos dos protagonistas das comédias, foi, portanto, tornado-se, paulatinamente, um discurso uníssono no meio cinematográfico português entre os cinéfilos mais exigentes, entre alguns realizadores frustrados e entre uma recente intelectualidade urbana, nomeadamente lisboeta e portuense.

A despeito da marginalidade do seu comportamento no cenário cultural português, Manoel de Oliveira, por conta do sucesso conquistado com as películas *O pintor e a cidade*, *A caça* e *Acto da primavera* e também pela atenção que ele havia despertado com *Douro* e *Aniki-Bobó* das décadas anteriores, foi convidado a participar, em dezembro de 1967, da “Semana do Novo Cinema português”, organizado pelo Cineclube do Porto que, mais uma vez, tem uma importante atuação no cenário cinematográfico. Neste encontro, figuravam Manoel de Oliveira, Manuel Guimarães, críticos experientes como Roberto Nobre e Manuel de Azevedo, e, claro, a jovem geração do cinema português, entre eles, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António Macedo.

Entre as intenções daquele encontro estava a discussão dos caminhos que seriam, a partir dali, trilhados para o cinema português. A idéia era formular um documento que seria entregue à Fundação Calouste Gulbenkian – também convidado a participar da Semana – a fim de buscar subsídios nesta instituição cultural para a produção cinematográfica.

A idéia de formar um grupo e uma proposta homogênea e coerente foi conseguida basicamente pela inclusão estratégica de Manoel de Oliveira - que era visto tanto quanto um cineasta da geração do “cinema velho” como um dos maiores cineastas portugueses –, apreciado pelo Diretor da Gulbenkian, Azeredo Perdigão, que via em Oliveira, e, evidentemente, nos seus filmes, não um mero realizador, mas, sobretudo, um artista.

Do grupo representado naquele evento formar-se-ia o Centro Português de Cinema, cooperativa de realizadores, e da “Semana do Novo Cinema português”, o documento *Ofício do cinema em Portugal*, assinado por todos os interessados, entre eles: Fernando Lopes, Paulo Rocha, António Macedo, José Fonseca e Costa, Manoel de Oliveira. Este ofício previa não só certa linha ideológica do grupo, sedimentando as diretrizes estéticas do movimento, como

mundo Ibero-americano, organizado pelo Ceis20/UERJ, realizado em Coimbra, Instituto Pedro Nunes, 17-19 de novembro de 2005.



também já definia os primeiros projetos a serem contemplados com o dinheiro da Gulbenkian, entre estes estaria, claro, o “último” filme de Manoel de Oliveira, de acordo com a sucinta explanação de Paulo Cunha:

Em finais de 1967, Oliveira acabara de fazer 59 anos e encontrava-se sem filmar uma longa-metragem desde *Acto da primavera* (1962). Para a generalidade dos elementos que assinaram o Ofício do Cinema em Portugal era fundamental reforçar o papel “aglutinador” da figura de Oliveira em relação às heterogeneidades do Novo Cinema e permitir que Oliveira filmasse o seu “último” filme. A possibilidade de rodar o “último” filme seria a moeda de troca para convencer Oliveira a “apadrinhar” o grupo na missiva junto da Gulbenkian. E, segundo Fernando Lopes, o cineasta parece ter cumprido a sua parte do acordo: “Julgo que ele (Azeredo Perdigão) se chegou a entusiasmar tanto com o Centro (...) porque no Centro estava Manoel de Oliveira e porque o Manoel lhe disse que, não sendo embora aquela fórmula por si pretendida, o que nós fizéssemos ele fazia connosco”.³⁹

O “último” filme seria *O passado e o presente* de 1972...

³⁹CUNHA, Paulo. O último filme de Manuel de Oliveira. In: *Script*, Revista do Cineclubes da Beira Interior, 2008, p. 27.







Capítulo 5

Questões do neo-realismo no cinema

5.1 O neo-realismo literário na gênese do novo cinema português (?)

Toda arte é conflito e unidade.
Mário Dionísio

Partindo do pressuposto de que o neo-realismo constituiu, para além de uma escola estética ou de uma posição política, um movimento de criação e produção artístico-cultural partimos para o aprofundamento de uma problemática que envolve, sobretudo, a literatura, mas que precisa dar conta também da criação cinematográfica.

De forma geral, a questão resvala menos para o tema das adaptações literárias que partiam do neo-realismo para o cinema do que para a maneira como as idéias que circulavam entre as produções culturais de resistência, que representam, de acordo com Luis Augusto Costa Dias¹, a gênese do neo-realismo, se transformaram em *cinematurgia*, ou seja em material fílmico.

¹DIAS, Luís Augusto Costa. A imprensa periódica na gênese do neo-realismo (1933-1945). In: A imprensa periódica na gênese do movimento neo-realista. 1933-1945. Pesquisas, Resultados, Catálogos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996.



Por outro lado, o próprio conceito de neo-realismo em Portugal, admitido pelos escritores da época um termo falho e insuficiente para caracterizar o movimento, implica, segundo António Pedro Pita, a constatação de um problema, pois “o neo-realismo constitui uma problemática, isto é, um questionamento sistemático nos domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política.”²

O neo-realismo, ainda de acordo com António Pedro Pita, traz na sua gênese uma questão, sobretudo ética e estética. Superficialmente criticado por ser uma literatura de comunicação imediata com um grande público e, por isso, desatenta à forma e à experimentação, o neo-realismo, contrapondo-se aos movimentos modernistas que o antecederam contrapondo-se, sobretudo, à posição política da Geração da Revista *Presença*, representada pelo poeta José Régio, foi facilmente apontado como um movimento de geração no qual o conteúdo se sobrepunha à importância da forma.

O debate insuflado pelas declarações de Régio e de João Gaspar Simões na *Presença* em continuidade com o projeto modernista iniciado pela Revista *Orpheu*, colaborou, de certa forma, com a tomada de posição política que estaria, a partir daí, vinculado, sobretudo às idéias de Mário Dionísio, já que é a partir dos ensaios “Antonio Botto e o Amor” e as “Cartas Intemporais”, de Régio, e “Discurso da inutilidade da arte”, de Gaspar Simões, que a posição daqueles que vieram, posteriormente, a designar-se neo-realistas começou a solidificar-se. A idéia de uma oposição entre uma *arte pela arte* e uma *arte social* corroborou para sustentar a cisão entre uma arte comprometida com a experimentação fomal e outra, submetida a preceitos de natureza política e ideológica. A obra de Carlos Reis *O discurso ideológico do neo-realismo português*³ é apontada por António Pedro Pita como um texto de referência que nos ajuda a esclarecer a falsa oposição que se delineou entre os *presencistas* e os neo-realistas:

A obra de Carlos Reis ajuda-nos a compreender, simultaneamente, o fundamento da instauração de um neo-realismo real no campo desse neo-realismo ideal e a descoincidência das várias expressões estéticas neo-realistas. É que, como veremos mais adiante, o primado da transparência e da comunicação, decorrente de um entendimento imediato das exigências políticas

²PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 12.

³REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.



do neo-realismo, implicou, esteticamente, a chamada valorização do conteúdo, isto é, o plano em que o *lugar-comum* entre autor e leitor mais claramente poderia definir-se, e a desvalorização da forma, quer dizer, o aspecto que espontaneamente a mentalidade comum mais facilmente poderia estranhar e rejeitar. Como está evidente, está pressuposta nesta distinção entre forma e conteúdo uma determinada concepção de linguagem: linguagem seria um *meio neutro* e não uma *matéria significante*. Extremamente sugestiva, na obra de Carlos Reis, é a idéia segundo a qual, nas condições em que se formou e desenvolveu, a elaboração teórica da última opção não seria possível.⁴

Assim, a idéia de que a linguagem neo-realista como *matéria significante*, ou seja como uma linguagem cujo fim é a própria linguagem, não se realizou é corroborada pela idéia de que a literatura neo-realista estava imbuída de uma funcionalidade histórica que prejudicaria o debate estético. Dito de outra maneira, ao neo-realismo foi atribuído o mito de que o compromisso em representar a história a fim de conscientizar os homens e transformar a sociedade limitaria o campo do exercício formal e experimental. Porém, o que veio a se confirmar, seguindo o pensamento de António Pedro Pita, ao apontar para a heterogeneidade formal do grupo neo-realista português, é exatamente o contrário: há por parte de alguns artistas, como Carlos de Oliveira e Mário Dionísio, uma constante busca de aperfeiçoamento da linguagem, representando o desejo de buscar a melhor forma de representação do real, ou a forma que melhor é capaz de representar a realidade.

O exaustivo debate entre o artista figurativo próximo da realidade e o artista abstrato que se abstém de narrar de que nos fala Mário Dionísio em *Conflito e unidade da arte Contemporânea*⁵, é ponto de partida também para a Tese de Christel Henry “A cidade das flores”, que, ao aproximar o movimento neo-realista português do grupo do novo cinema, leva-nos à afirmação que vai de encontro à idéia de uma experimentação formal no interior do neo-realismo porque, segundo a autora:

⁴PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 14-15.

⁵DIONÍSIO, Mário. *Conflito e unidade da arte contemporânea*. Conferência pronunciada pelo autor na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, integrada na Exposição de Artes Plásticas que a Fundação Gulbenkian ali realizou em Dezembro de 1957. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957.



De fato, se a batalha neo-realista levada a cabo pelos críticos portugueses ainda estava cultural e politicamente na ordem do dia no âmbito do regime autoritário, do ponto de vista estético, o movimento neo-realista revelou-se totalmente ultrapassado na alvorada do ‘Cinema Novo’ e, por conseguinte, irrealizável no contexto de transição de um cinema dos anos 50 ainda preso aos conteúdos para um cinema novo que já apostava numa desconstrução narrativa e numa estética modernas.⁶

Dessa forma, partindo de um pressuposto falso, ou seja, partindo da idéia de que a estética neo-realista em Portugal não conseguiu superar a dicotomia forma/conteúdo, e estaria, portanto, “ultrapassado” esteticamente, Christel Henry argumenta que o ‘novo cinema’ por estar mais afeito à desconstrução formal e à experimentação estaria distante da estética neo-realista, que, porém, (contraditoriamente) estaria em voga nas produções culturais opostas ao regime.

O propósito aqui é, portanto, pincelar os pontos de partida que nos servem para repensar o neo-realismo português. Por outro lado, não se trata apenas de revisar o pensamento da investigadora francesa a fim de questionar a relação do neo-realismo com o novo cinema do ponto de vista político, mas sobretudo do ponto de vista estético. O objetivo é apresentar a hipótese de que há no ‘cinema novo’, assim como no neo-realismo literário, uma preocupação formal, um desejo de união entre arte e vida e a vontade de aproximar-se da realidade que os unem, menos pela via das adaptações do que pelo valor estético, ideológico e político das suas obras.

Portanto, considerando o neo-realismo uma problemática que envolve a criação cultural de um tempo por parte dos intelectuais portugueses e agregando a isto a idéia de que há um neo-realismo *real*, ou seja o neo-realismo que de fato existiu, em oposição a um neo-realismo *ideal*, ou a uma idéia de neo-realismo que se quis fazer, pode-se pensar numa aproximação com a criação cinematográfica. Distante, porém, de aproximações entre as obras literárias e cinematográficas homônimas, quer-se constatar um discurso neo-realista incorporado no fazer cinematográfico, ou seja, na *cinematurgia* portuguesa da geração de 50 e 60.

⁶HENRY, Christel. A cidade das flores. Pour une réception culturelle du cinéma néoréaliste italien comme métaphore possible d’une absence. Thèse de Doctorat en Langues et Littératures Romanes: Italien. Université de Caen, Universidade de Lisboa, 2002, p. 312.

Dessa forma, a necessidade de “reformatar” o cinema estava presente, sobretudo, nas publicações culturais da altura que estavam, ideologicamente, vinculadas ao neo-realismo literário, tais como a *Imagem*, *Seara Nova* e *Vértice*. É necessário, pois, perceber Alves Redol como um dos primeiros a publicar palavras entusiasmadas em relação ao ‘novo cinema’ de Manuel Guimarães, seguido por Fernando Namora, que publica na *Imagem*, de 1952, o texto “Bravo, Manuel Guimarães!” e analisar a importância política e estética destes discursos. Mas, faz-se também necessário perceber a importância de Leão Penedo que escreve os primeiros argumentos propostos para um “novo cinema” e que discute também nas páginas da *Imagem* o ‘caso’ do cinema português, sublinhando que:

Claro que existe o ‘caso’ do cinema nacional. Existe e apresenta aspectos verdadeiramente lastimáveis, cuja solução não se descortina apesar das ‘mésinhas’ (sic) que lhe têm ministrado, de eficácia tão duvidosa como a do fundilho em calça velha (...) Sendo o ‘caso’ do cinema uma consequência do ‘caso’ da mentalidade da nossa época, é difícil descobrir, se não impossível, no estado actual das coisas, solução provisória que seja para os seus males. O produtor não é um iluminado, nem um filantropo e muito menos um revolucionário. É um homem que pertence a determinado meio. Que age, que pensa e que sente com a lógica dos homens pertencentes a esse meio. Enquanto tiver de recorrer ao capital e sujeitar-se, por isso mesmo, às naturais restrições impostas pelos comandatários, a Arte andarà forçosamente afastada do cinema que, para mal nosso, continuará a servir o interesse do produtor e o baixo gosto da maioria do público.⁷

A crônica acima foi escrita pouco antes da estréia de *Saltimbancos*, realizado em parceria entre Leão Penedo e Manuel Guimarães. O filme, baseado no romance *Circo* do mencionado escritor é a primeira tentativa ou a primeira proposta concreta de um novo cinema para o ‘caso’ do cinema português. Realizado com escassos recursos, ou melhor, feito sem a interferência de um grande produtor – que, para Leão Penedo, está comprometido com a padronização e o mau gosto - o filme marca uma nova fase para o cinema nacional. Manuel Guimarães é, neste contexto, o surgimento efetivo de um ‘novo cinema’ em Portugal, mas que foi renegado pela crítica cinematográfica portuguesa que apontou apenas os defeitos da película e a sua ‘ineficácia estética’.

⁷PENEDO, Leão. O “caso” do cinema nacional. *Imagem*, n° 5, 15 de fevereiro de 1951, p. 12.

Porém, a despeito das deficiências técnicas de *Saltimbancos*, queremos ressaltar que o filme marca a gênese do que viria a ser aquilo que foi denominado posteriormente pela imprensa de ‘novo cinema’.

Assim, no seu primeiro argumento escrito, *Sonhar é fácil*, Leão Penedo ‘empresta’ um tema a outro realizador, também relativamente ‘esquecido’, que é Perdigão Queiroga com quem Manuel da Fonseca, autor de *Rosa dos ventos* e membro do grupo Novo Cancioneiro⁸, vai trabalhar em conjunto no argumento da película *Os três da vida airada*. Na altura das filmagens desta película, a *Imagem* entrevistou-os e deu destacada importância ao filme. Na entrevista, Manuel da Fonseca comenta, assim como Leão Penedo, a necessidade de criar em Portugal um cinema comprometido com a criação artística. O autor de *Rosa dos Ventos* diz assim:

Aliás, o cinema hoje tem que viver dessa verdade, abandonando a inverossimilhança, o ‘pré-fabricado’ em que os americanos são mestres. Aqui, no nosso País, há que saber encontrar a justa medida, sem cair nos excessos e procurando colocar o espectador perante uma história que pudesse ter acontecido. (...) Os americanos são mestres na técnica e fracassam nos temas, razão porque o cinema italiano está a ganhar os favores do público exigente. Considero o cinema como uma manifestação de arte, mas de arte sincera e por consequência útil à sociedade. E verifica-se actualmente que salvo a excepção italiana, uma ou outra francesa e inglesa, a maioria das películas são desmioladas – nada trazem consigo, e não passam de celulóide impregnado de imagens.⁹

Nesse mesmo ano de 1952, a *Imagem* entrevista outro importante escritor neo-realista que é Fernando Namora e investiga a relação entre a literatura e o cinema. Entre poucos meios de renovação do cenário artístico português, a *Imagem*, dirigida por Baptista Rosa, vai consolidando-se como um importante veículo de discussão para novas idéias e como um solo fértil para a consolidação das propostas de um ‘novo cinema’. Na tal entrevista, Namora aponta que:

⁸O Novo Cancioneiro constitui-se da publicação de vários poetas vinculados a Neo-Realismo, entre eles: Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio e outros, ao longo da década de 40.

⁹FONSECA, Manuel da. Nos estúdios do Lumiar com Manuel da Fonseca. O poeta e romancista que se inicia no cinema. *Imagem*, n° 24, 22 de maio de 1952, p. 55

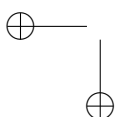


Não tem havido desinteresse dos nossos romancistas pela arte cinematográfica. Sendo o cinema a expressão mais dotada e de maior capacidade de comunicação de todas as artes, embora também a que maior fruste, a que menos resiste ao desgaste do tempo, e verificando-se ainda entre nós como em toda a parte um apaixonado desejo de renovação de transmitir ao público, por todos os meios de linguagem, terras e ambientes se consideravam incompatíveis com a estética, seria impossível que a literatura não ambicionasse colaborar com o cinema, tanto mais que ultimamente se valorizam. O problema, porém, não tem sido apenas uma desoladora inexistência de argumentos (e sem uma boa história não se faz um bom filme) nem uma deficiência de técnica ou interpretação; - o problema está na confusão entre negociata fácil e o cinema. Os oportunistas transformaram aquilo que poderia ser, ou chegar a ser, o cinema português num comércio que nada tem que ver a mais elementar expressão artística. As raras exceções servem como sempre para confirmar a regra. Que serviriam argumentos razoáveis pelo menos honestos, sem uma organização que os defendesse de atropelos, desses atropelos inconcebíveis que se tem feito em nome de meia dúzia de receitas consideradas até aqui, apesar dos fracassos e do exemplo do cinema dos outros países como ‘comerciais’? Temos ludibriado o público, temos cansado o público e também a boa fé de muitos que arriscaram o seu dinheiro num negócio que devia ter e tem todas as probabilidades de êxito.¹⁰

É assim que a idéia de um novo cinema começa a ser debatido entre os escritores e críticos de cinema na *Imagem*, sustentando sempre a necessidade de que reformar o meio cinematográfico consistia no uso estético das suas possibilidades, impondo-os sobre os usos industriais e comerciais do cinema, que Fernando Namora e Manuel da Fonseca apontam como a deficiência do cinema português – preocupado demasiadamente em agradar o “mau gosto” do público de massa com comédias de enredo fácil.

Dessa forma, a partir de uma concepção que pretende alargar historicamente o conceito do ‘novo cinema português’, percebendo a genealogia da sua *problemática* não no *cinema em si*, mas nas manifestações anteriores que o antecipavam, quer-se afirmar que: não só é do neo-realismo que se constituiu uma gênese possível de um novo cinema (porque é de lá que partem

¹⁰NAMORA, Fernando. Literatura e cinema podem dar, entre nós, um passo decisivo na universalidade. Declara à imagem o romancista Fernando Namora. *Imagem*, n° 18, 10 de abril de 1952.



Saltimbancos e *Dom Roberto*), mas também que é exatamente das discussões estéticas que envolviam o neo-realismo que surge a necessidade de construir um “cinema melhor, um cinema moral e democrático na melhor tradição neo-realista”, como aponta Baptista-Bastos em *O cinema na polémica do tempo*.

O que implica a frase de Baptista-Bastos é que utilizar a ‘melhor tradição neo-realista’ significa apropriar-se também de uma complexa discussão estética entre a forma e o conteúdo que marcará a crítica cinematográfica da altura, justificando a rejeição de filmes como *Saltimbancos* e *Dom Roberto* que falharam, do ponto de vista neo-realista da representação e que por isso, *Os verdes anos*, ao romper, de certa forma, com a narrativa tradicional e acrescentar feições modernas ao cinema português, é que ‘arbitrariamente’ marcaria o início de uma nova fase da cinematurgia portuguesa em que os resquícios da ‘heterodoxia estética do neo-realismo’ haviam sido rompidos para fazer prevalecer a experimentação da linguagem e o “bom-gosto” cinematográfico.

A visão estreita a qual os neo-realistas foram atribuídos no que diz respeito às experimentações formais está presente em um outro texto fundamental para a construção desta hipótese. Em “Os passados e os futuros do Cinema Novo”¹¹, Fausto Cruchinho sustenta que:

Os verdes anos e, sobretudo, *Belarmino* provocaram a maior hecatombe no modo de abordar o cinema, dividindo definitivamente os campos em confronto na crítica cinematográfica: à incompreensão total manifestada pelos neo-realistas (*Seara Nova* e *Vértice*), viciados na narrativa clássica e no cinema demonstrativo (herdeiro, finalmente, do cinema de Hollywood), opunham os idealistas (*O tempo e o modo*) um discurso baseado no poder mostrativo do cinema (...)

Mais adiante, o autor sustenta que à incompreensão dos neo-realistas em face da modernidade estética de *Os verdes anos* e *Belarmino* foi contraposta à crítica realizada pela *O tempo e o modo*, que Fausto Cruchinho denomina de ‘idealista’ e que, esta sim, conseguiu perceber as capacidades técnicas e estéticas dos filmes de Paulo Rocha e Fernando Lopes, já que os neo-realistas se preocupavam com questões de um movimento já ultrapassado, pois: “Se era notório que o neo-realismo tinha sido mal aplicado em *Dom Roberto* e *Pássa-*

¹¹CRUCHINHO, Fausto. *Os passados e os futuros do Cinema Novo*. Estudos do Século XX, Nº 1- 2001:214-240, p. 227.



ros de Asas cortadas, em *Os verdes anos* ele é já só um eco e em *Belarmino* (com a contribuição de Baptista-Bastos) é ultrapassado sem parcimônia.”¹²

Ao contrapor a postura dos neo-realistas em relação ao ‘novo cinema’ à dos ‘idealistas’, o pensamento de Cruchinho nos faz pensar que: 1) o cineclubismo e a crítica especializada da década de 50 não contribuem para a criação efetiva do ‘novo cinema’, pois estão excessivamente contaminadas pelo neo-realismo. 2) O ‘novo cinema’ nasce, portanto, da mão de realizadores que não participaram nem das revistas culturais de esquerda, tampouco do movimento cineclubista. O resultado do ‘novo cinema’ é, dessa forma:

Um cinema descomprometido doutrinariamente e que pode ser livre das outras formas de expressão como o teatro e a literatura é todo um programa estético de combate àquilo que, pelo contrário, fora a bandeira dos neo-realistas, adaptadores por excelência das obras literárias.¹³

A questão apontada acima repete mais uma vez o impasse protagonizado pelos presencistas *versus* neo-realistas, impedindo-nos de perceber o neo-realismo para além do programa político e das vinculações ideológicas e históricas que marcaram a *arte social* ao longo do tempo. Dessa forma, de volta ao pensamento de António Pedro Pita, de volta, portanto, ao lugar heterogêneo e heterodoxo que constituiu o neo-realismo, o autor nos faz perceber que a escrita e a arte neo-realista não partem de um lugar só, mas sim de um lugar ambíguo no qual dois pontos de partida estão sobrepostos:

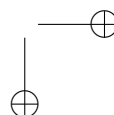
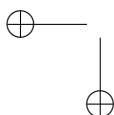
... Um deles concebe a arte como reflexo ou como imagem, e é pela mediação do espelho que o real pode duplicar-se; o outro concebe a arte como expressão, processo de transformação de uma profundidade num resultado que com ela não mantém quaisquer analogias, e é a árvore a metáfora desse processo.¹⁴

A hipótese acima, desenvolvida com maestria por António Pedro Pita, quer afirmar a heterogeneidade do grupo neo-realista português e quer demonstrar que não há um programa estético do neo-realismo português tal como se é esperado das vanguardas. As duas metáforas acima: o espelho

¹²Ibidem, p. 231.

¹³Ibidem, p. 235.

¹⁴PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 225.





e a árvore, esclarecem bem duas formas distintas de aproximação com a realidade: uma que, partindo desta, quer imitá-la; a outra, é germinal, parte das entranhas do real, mas para fazer brotar um fruto completamente novo.

Mário Dionísio, um dos principais teóricos do neo-realismo português, ao falar da posição objetivista da qual a metáfora do espelho é tributária, esclarece-nos que o real “não é somente o que é do domínio da nossa mão, do domínio da nossa vista, é também do domínio do nosso espírito e o que ainda não é do domínio do nosso espírito”¹⁵. Dessa forma, colocando-se para além do objetivismo e do subjetivismo, Mário Dionísio quer ressaltar que surge com a estética neo-realista um “novo objetivismo”, que é novo porque nasce da:

síntese de duas atitudes opostas perante o real, um novo objetivismo – eis a novidade, no qual entra, necessariamente, e também, um ‘conceito’ que o artista deve assumir, ou ter, de ‘sociedade’, ou ‘o modo de encarar as relações indivíduo-sociedade e, portanto, de observar e de aproveitar os personagens’ num sentido aberto de interpretação artística ideologicamente atuante. E também ‘entra’, obviamente, uma formalização através de valores estéticos, ‘elementos sem os quais não existe arte’.¹⁶

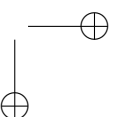
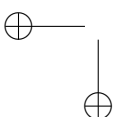
Por outro lado, ao artista neo-realista, espécie de intermediário entre a vida e a estética, cabe uma função social e uma missão histórica. Influenciados pelo socialismo científico de Marx, segundo Alexandre Pinheiro Torres em *O neo-realismo na sua primeira fase*¹⁷, a cultura deve ser capaz de exprimir os anseios de uma sociedade, mas deve ser capaz também de transformá-la. Ao artista neo-realista é atribuído uma atividade estética, mas também de uma atividade política, e é essa nova tomada de posição que implica novas delimitações à figura do intelectual português do século XX, tomando como modelo inicial Bento de Jesus Caraça¹⁸ que definiu o intelectual da seguinte forma: “O homem culto, para Bento Jesus Caraça, define-se segundo três coordenadas: consciencializar a sua posição no universo e na sociedade; reconhecer

¹⁵Ibidem, p. 236.

¹⁶ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Afrontamento, 1989, pag 107.

¹⁷TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

¹⁸Entrei em contato com a figura de Caraça através da obra de António Pedro Pita.





a dignidade inerente a qualquer indivíduo e colocar como seu fim supremo o aperfeiçoamento *humano*.¹⁹

O termo acima foi sublinhado porque a ênfase no Homem será o grande tema do neo-realismo. Entretanto, é um *novo* humanismo que se reveste de diretrizes ideológicas distintas do humanismo oitocentista, presente na literatura realista da Geração de 70, por exemplo. Entre escritores como Eça de Queirós e Antero de Quental, o interesse em valorizar o homem está marcado por uma ‘generosidade fidalga’, combatida na gênese da proposta do Neo-Realismo ao assumir a necessidade de transformar a sociedade, como comenta Alexandre Pinheiro Torres²⁰:

A geração de 1870 era ainda sensível às grandes injustiças sociais reconhecendo uma forma de Socialismo que se bebia em Proudhon (o qual acabaria por se tornar num dos inspiradores do Fascismo) e nada queria com Marx. Repudiava, como lembrei no meu livro mencionado (O neo-realismo literário português), toda e qualquer acção revolucionária. Os seus componentes eram anti-comunistas convictos e apaixonados. O seu Socialismo burguês dissolvia-se e dissolveu-se num vago humanitarismo cristão, numa ‘generosidade fidalga’, de acordo com a feliz expressão de Fernando Piteira Santos. Nunca foi intenção do Socialismo burguês destruir o Capitalismo. Sempre quis viver com ele, em alegre conúbio, limadas as arestas mais irritantes, as injustiças sociais de todo insuportáveis. Teve sempre como programa promover o trabalhador rural ou industrial a pequeno burguês, levá-lo, pois, a aceitar a ideologia típica da pequena-burguesia, e, através desta promoção, acabar com o perigoso dualismo burguês-proletário, por eliminação daquilo a que chamava a ‘metade pobre da maçã’.

Era, portanto, condição *sine qua non* para a formação teórica do Neo-Realismo a rejeição deste tipo de socialismo – o utópico–, este tipo de humanismo – o cristão burguês–, e deste tipo, de uma forma geral, de realismo naturalista. Apesar de partir do mesmo ponto do qual partiu o Realismo oitocentista – a realidade social–, o Neo-Realismo significa uma nova tomada de posição na qual é impossível dissociar história-política-e-literatura. A imperfeição do termo faz com que alguns teóricos chamem atenção para o fato

¹⁹PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 61. (grifo meu)

²⁰TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 74.



da designação ‘neo-realismo’ ter sido o substituto de uma designação anterior que correspondia ao chamado ‘novo-humanismo, como está exemplificado na afirmação de Jaime Brasil publicado na revista *Afinidades* em 1945: “Ao novo-humanismo artístico (...) deu-se em Portugal, por um capricho, a designação de ‘neo-realismo’”.²¹

Assim, se por um lado eram novos-humanistas, também eram, por outro, existencialistas, porque, se para Sarte “um humanismo é um existencialismo”, a Literatura neo-realista tratou de dar vida às questões relacionadas ao Homem, tais como a Vida e a Morte. É, portanto, da sobreposição do Humanismo com o Existencialismo que se supõe estar a ligação estética do neo-realismo com o cinema português que se começou a delinear com Manuel Guimarães, ainda na década de 50, com o filme *Saltimbancos*, baseado na obra de Leão Penedo e, posteriormente, com *Nazaré* (1952) *Vidas sem rumo* (1956), ambos também de Manuel Guimarães e *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa.

A designação *novo cinema* português atribuída às produções que se seguiram aos *Os verdes anos* (1962) de Paulo Rocha, quer aqui ser melhor formulada, já que a idéia e a necessidade de um novo cinema em Portugal foi disseminado, principalmente, pelas atividades dos cineclubes, que adquirem uma importante atuação na crítica cinematográfica ainda da década de 50, mas também pelas revistas de cultura ligadas ao neo-realismo.

O cinema, pela sua capacidade fotográfica de representar a realidade, adquire especial apreço entre os neo-realistas, pois se a arte deve realizar esteticamente a vida, o cinema, através de suas capacidades técnicas pode significar uma aproximação ainda maior da realidade e, para além disto, constitui de fato uma arte genuinamente popular e massiva em que a idéia de coletividade, fundamental na ideologia socialista, é imprescindível. É por essa capacidade de realizar a vida, que António Ramos de Almeida afirma em *A arte e a vida* que: “no cinema ouve-se, vê-se, quer dizer, a realidade é apanhada flagrantemente no seu todo e sobretudo no seu movimento, isto é, o cinema é mais do que a expressão da realidade, é aquela expressão ou tende a ser, - que esteticamente melhor realiza a vida”²².

²¹BRASIL, Jaime. Os novos escritores e o movimento chamado neo-realismo. *Afinidades*, nº 12, 1945, (s.p).

²²ALMEIDA, António Ramos de. A arte e a vida. In: SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Prefácio de António Pedro Pita. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 28.

Assim, com *Saltimbancos* era então a primeira vez que o cinema português ia buscar na geração de escritores neo-realistas o argumento dum filme. O escritor, atento à capacidade estética do cinema, já havia sido argumentista anteriormente, quando propôs para o cinema o título *Sonhar é fácil*, mas foi mesmo com *Saltimbancos* que a sua relação com o cinema consolidou-se.

A revista *Imagem*, de 1952, dedicou um número especial para a estréia do filme português *Saltimbancos*, trazendo resenhas, críticas e comentários dos principais escritores neo-realistas da altura, entre eles: Alves Redol, Fernando Namora e José Cardoso Pires. É exatamente através do depoimento entusiástico de tais escritores que se pretende aqui repensar a importância de Manuel Guimarães e a função social dos filmes de sua autoria realizados na década de 50, década geralmente caracterizada por uma apatia cinematográfica pela historiografia portuguesa.

Dessa forma, na resenha intitulada 'Bravo, Manuel Guimarães', Fernando Namora comenta a obra de Manuel Guimarães de maneira bastante entusiasmada:

Escrevi algumas linhas sobre *Saltimbancos*, que aguardam na gaveta uma oportunidade de publicação, ditadas pelo primeiro convívio com o filme. Escrevi-as emocionado, pelo imprevisto da honrada experiência de Manuel Guimarães, e certamente que elas denunciam uma exaltação muito longe da serenidade crítica, feita de oposição entre o comentador e a obra, até que um deles se submeta e se sinta subjugado, que todo o espectador consciente deve revelar. No entanto, nessa noite em que, numa salazinha gelada do Lumiar, fui assistir com uma boa dose de cepticismo a uma sessão privada de *Saltimbancos*, desconhecia inteiramente as pessoas que o tinham concebido e corporizado, a odisséia espantosa, a roçar pelo inacreditável, que a obra representa e muitas coisas que fazem deste empreendimento um caso romanesco do nosso cinema; apesar disso, contudo, apesar de ir ali, desconfiado, o poder emotivo do filme e sua dignidade, tão inesperada no nosso meio cinematográfico, anularam desde logo minhas intenções de imparcialidade. (...) Por muito que esta minha atitude seja condenável e estéril, revela, por outro lado, que *Saltimbancos* é destas obras que, mau grado as falhas que a inferiorizam, tem uma *poderosa capacidade de comunicação, a que toda a obra de arte deve aspirar*. Pois se já nesta data eu me sentia incapaz de escrever com objetividade tornou-se mais evidente, desde que ouvi a história folhetinesca de pitoresco e de drama, de persistência e solidariedade, que *Saltimbancos* representa. (...) Por temperamento e pelas vicissitudes que o moldaram, *arte e vida* estão em mim fundidas sem

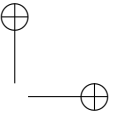
qualquer premeditação, e daí a minha impossibilidade em ser um crítico sereno e muito menos um desdenhoso e suficiente comentador da obra alheia. (...) Este facto basta-me para considerar o trabalho de Manuel Guimarães uma contecimento histórico do cinema português: graças a ele foi possível demonstrar que ainda não é tarde para conduzir a nosso cinematografia a caminho sério (...) E Manuel Guimarães conseguiu reestabelecer-nos a confiança numa altura em que o cinema da nossa terra acabara por ser uma cidadela de analfabetos e comerciantes, por assim dizer inexpugnável.²³

No texto de Fernando Namora podemos destacar alguns elementos que aproximam esteticamente a película de Manoel Guimarães com o neo-realismo. Por exemplo, quanto o escritor fala-nos da *poderosa capacidade de comunicação* que o filme suscita é fundamental perceber que o que está ressaltado é a importância de uma mensagem, ou seja, é preponderância de um *conteúdo* que se reforça mais adiante quando Namora lembra-nos a necessidade da fusão entre a vida e arte enquanto pressuposto estético digno.

Por outro lado, Alves Redol em 'Primeiro passo para um cinema melhor' é mais ponderado. O autor de *Gaibéus* salienta a importância do filme pelo seu carácter humanista, mas também revê os defeitos de *Saltimbancos* e especula a necessidade de aprimoramento estético:

Julgo que seria de um grande interesse atentar-se convenientemente nos méritos e nos defeitos deste filme *Saltimbancos* que o público vai agora conhecer, depois de a própria película ter passado por mil acontecimentos que poderiam constituir um novo argumento para a câmara decorar. A verdade é que não disponho de tempo para fazer tal estudo nem me amparam méritos que pudessem estruturar esse trabalho. Julgo, porém, que Manuel Guimarães e Leão Penedo devem ter pensado na conveniência de um tal aprofundamento, uma vez que um e outro sabem que o seu filme não está isento de máculas e lhes importa conhecer os porquês, para os vencer em qualquer trabalho futuro que queiram levar por diante. *Saltimbancos* merece toda a atenção que lhe possam dar, uma vez que lhe não falta o maior mérito duma película: a seriedade de propósito, uma *preocupação evidente de dar personagens humanos* e não títeres (...) tão eloquente noutras produções nacionais, ficou desta vez no tinteiro dos homens do Parque. A adaptação fê-la o próprio autor do romance e sente-se que Guimarães o não forçou a cedências de qualquer ordem. A história daquele circo e

²³NAMORA, Fernando. Bravo, Manuel Guimarães. In: *Imagem*, n° 13, 1952, p. 12. (grifos meus)



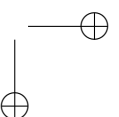
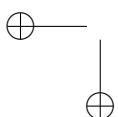
da sua gente foi contada sem coações, ou para servir o comercialismo de uma empresa, a pretexto de receitas na bilheteira, ou sacrificada às noções de espetáculo de um realizador que por falta de personalidade quisesse seguir as pisadas de qualquer modelo mais fácil. (...) Essa é a lição que os dois responsáveis de *Saltimbancos* têm de estudar, depois de eles próprios terem dado uma lição a muitos que para aí andam enfartados de gênio e talento, de maneira a que o cinema nacional deixe de ser, com bem poucas e honrosas exceções, essa mistela ignóbil de mau gosto, de reles, de idiotice e de cretinismo que o *Cinema como arte*, e até mesmo como indústria, porque os seus filmes não passam, na generalidade, de pobres cegadas carnavalescas, onde um público desorientado se intoxica e se perverte, incapaz de um esforço para pensar, inútil para as grandes tarefas nacionais, numa inconsciência de que outros serão mais culpados do que ele, mas de cujas consequências só ele será vítima.²⁴

Assim como Fernando Namora, Redol se preocupa em salientar o caráter humanista de *Saltimbancos*, ressaltando mais uma vez a importância da relação entre a arte e a vida, porém sempre atento às fragilidades da obra de Manuel Guimarães e a necessidade de ‘aprender’ com os defeitos, ‘estudar’ o cinema enquanto dispositivo estético para que o fim seja realmente o *Cinema como arte*. De forma geral, Redol aponta *Saltimbancos* como o início, como o embrião de um cinema que estaria porvir, mas para o qual era preciso pensar formas mais eficazes que privilegiassem não apenas o conteúdo, mas que fossem capazes de realizar efetivamente o cinema enquanto dispositivo estético.

Ainda neste mesmo número especial da *Imagem*, José Cardosos Pires resalta a novidade que foi trazida ao cinema português pelas mãos de Manuel Guimarães, mas também admite que *Saltimbancos* é uma obra com muitas fragilidades e defeitos. Em uma outra coluna, lê-se a resenha ‘Opinião dum espectador’, escrito por Fernando Piteira Santos, que nos chama atenção por ser a primeira a relacionar *Saltimbancos* de fato com uma estética realista:

Saltimbancos é, no quadro da cinematografia portuguesa, uma obra excepcional. Onde a regra geral é o medíocre, registemos com prazer esta exceção. E não tenhamos receio de afirmar que ao pé de muitas obras estrangeiras *Saltimbancos* não nos envergonha: tem nível e tem categoria

²⁴REDOL, Alves. Primeiro passo para um cinema melhor. In: *Imagem*, n° 13, 1952, p. 15.



técnica. Com os seus defeitos e as suas qualidades, Saltimbancos vem mostrar que se abre ao cinema português um caminho realista. Esta tentativa de realismo cinematográfico é já uma obra séria. E o que não é menos importante: uma obra que permite profetizar que Manuel Guimarães é capaz de fazer melhor.²⁵

Com tal volume de textos e diferentes opiniões a cerca do cinema português está claro que a necessidade de transformar o cinema em um instrumento de produção cultural e veículo de idéias transgressoras já estava posto na década de 50 com Leão Penedo, Alves Redol, Manuel Guimarães, Fernando Namora e com outros críticos aqui não analisados. Entretanto, ao lado da intensa atividade de discussão em torno da necessidade de produzir um ‘cinema honesto’ estava posto que era preciso também transformar este cinema num dispositivo de criação estética que só veio a acontecer na década de 60 com os filmes *Dom Roberto* e *Pássaros de asas cortadas*, embora ainda de forma prematura.

Produzido de forma independente, o filme de estréia de Paulo Rocha narra a trajetória de Júlio que chega à Lisboa para tentar a sorte e acaba por envolver-se com uma empregada doméstica. O romance termina porque ela não aceita o casamento – já que sonha em ser estilista de moda – e, ele, revoltado, mata-a. Tudo n’*Os verdes anos* revela a fragilidade de uma equipe de produção que realizava o seu primeiro filme: do argumento às soluções estéticas, tudo nos leva para a Lisboa da década de 60 que já experimentava alguma abertura política e que se esforçava para modernizar-se. A estréia do filme, em 1963, era a estréia também de novos nomes no campo cinematográfico português, distantes do circuito viciado da produção nacional.

De forma preliminar, o aparecimento de nomes que “não tinham nada a ver com o resto do cinema português, “cinema velho”, faz com que o surgimento de *Os verdes anos*, primeiro longa-metragem de Paulo Rocha, produzido por António da Cunha Telles, proporcione uma certa euforia no meio cinematográfico português que acaba por negligenciar tentativas anteriores de reformar o cinema nacional.

Cunha Telles, em seguida, produz *Belarmino*, também longa-metragem de estréia de Fernando Lopes, que acabava de chegar de Londres, para onde tinha emigrado para estudar e trabalhar com cinema. Lá, Fernando Lopes entra em

²⁵SANTOS, Fernando Piteira. Opinião dum espectador. In: *Imagem*, n° 13, 1952, p. 16

contacto com a estética do *free cinema* que se impõe logo na primeira cena de *Belarmino* – misto de documentário e ficção.

Também no cenário lisboeta, Belarmino, um “*boxer* falhado”, é o personagem mimesis de Lisboa: pobre, derrotado, mas com alguma esperança. Espécie também de alter-ego do realizador, Belarmino leva-nos para o *bas-fond* lisboeta e para a má vida. Assim como *Os verdes anos*, *Belarmino* tem a cidade de Lisboa como um personagem fundamental.

Domingo à tarde é mais um projeto audacioso do produtor Cunha Telles que trabalha em conjunto com o realizador António Macedo na adaptação do romance do escritor neo-realista Fernando Namora. O filme narra a relação entre um médico e uma paciente em estágio terminal. O desejo e a impossibilidade de viver marcam o romance entre o Dr. Jorge e Clarisse que podem ser lidos como uma espécie de arquétipo da sociedade portuguesa da altura, sufocados pela ditadura salazarista.

A tríade *Os verdes anos*, *Belarmino* e *Domingo à tarde* revela a heterogeneidade de propostas estéticas que surgiram com o aflorar das discussões sobre cinema em Portugal e significa a consagração técnica e estética de um cinema que se queria desde os anos 50, mas que as condições econômicas da produção cinematográfica em Portugal não deixaram acontecer, os quais analisaremos adiante.

De volta à questão central deste tópico, o neo-realismo serve para o cinema como campo fértil de discussão de idéias ainda nos anos 50, mas nunca como programa estético – coisa que, aliás, nunca foi – e emprestará não apenas “romances adaptados”, mas também um lugar propício para discussão da sociedade portuguesa e do regime autoritário que estava em voga. Impulsiona, inclusive, o debate acerca do cinema que se queria fazer, já que, antecipando um olhar mais geral sobre o *novo cinema português*, será exatamente opondo-se a esse cinema de cariz neo-realista que as bases estéticas de outro novo cinema consolidam-se.

Por outro lado, os três filmes representam a mesma inquietação do ponto de vista formal, pois representam rupturas com o cinema narrativo produzido anteriormente, o mesmo desejo em representar a realidade social e a mesma crença e confiança no homem, o que faz unir os três protagonistas das películas mencionadas também num arquétipo do Homem que se queria na altura: inquieto e confiante de que algo, em algum momento fosse acontecer e que isso era capaz de transformar tudo em algo absolutamente novo.

De forma ampla, quer-se propor a hipótese de que o *novo cinema português* foi germinado nos ‘verdes anos’ do debate neo-realista (presente na literatura e também no cinema) acerca do conceito e da função social da arte, pois o questionamento e até mesmo a negação veemente de uma vertente realista cinematográfica será o principal elemento aglutinador do moderno cinema português que se consagra nos anos 1960.

Assim, como movimento de criação artística e renovação social, como sintoma de uma *problemática*, o neo-realismo amadurece, extravasa as suas fronteiras, foge a sua pertinência histórica, e “empresta” ao novo cinema as bases ideológicas e um pressuposto estético: a experimentação formal e a fusão da vida e da arte.

5.2 Equívocos do Neo-realismo – repensar a estética, repensar o novo cinema português

A historiografia canônica do cinema português aponta que foi com o filme *Os verdes anos* que a nova vaga do cinema português teve seu início. Entretanto, o que queremos defender aqui é a possibilidade de perceber na década de 50 sinais luminosos (na crítica e na realização cinematográfica) que piscavam timidamente antecedendo o clarão do novo cinema – que só veio a brilhar, de fato, na década de 60.

Não é a necessidade de buscar influências, o olhar para os anos 50, mas sim, a sensação de que o movimento cultural do novo cinema português teve um importante processo histórico amputado pelo furor do recorte temporal que propagou e defendeu a nova vaga do cinema em Portugal como uma ocasião isolada, sem precedentes e feito por um grupo privilegiado que estava para além das forças políticas e econômicas da Ditadura salazarista, ainda em voga.

Dessa forma, partimos com a afirmação do crítico de cinema Jorge Leitão Ramos que diz o seguinte:

Se aceitarmos, com Carlos Reis que “o neo-realismo representa (...) a afirmação das teses defendidas, no plano cultural e literário, pelo marxismo e pelos seus divulgadores”, o que, conseqüentemente implicava “uma concepção materialista dos fenomenos sociais, a atenção conferida à dialéctica das transformações históricas, a valorização dos conflitos de classe como



motor dessas transformações”, então pode dizer-se que o neo-realismo nunca existiu no cinema português.²⁶

Nesta constatação de Leitão Ramos há dois comentários imprescindíveis que é necessário fazer: 1) o conceito de neo-realismo que está sendo utilizado parte do universo literário, e 2) a componente cinematográfica – ou seja, a estética que tão fortemente marcou o neo-realismo, é ignorada. São, portanto, sobretudo estes dois pontos que se quer agora desenvolver.

Assim, em primeiro lugar, a afirmação do crítico reduz o neo-realismo em Portugal a uma série de tentativas estéticas orientadas por um pensamento marxista, o que, recentemente tem sido desconstruído por uma série de pensadores. De acordo com António Pedro Pita²⁷, por exemplo, o neo-realismo foi muito mais um movimento *heterogêneo*, que teve o seu estágio embrionário marcado pela *polêmica* do que a simples e irreduzível “expressão estética do marxismo”, como quer Leitão Ramos através do pensamento de Carlos Reis.

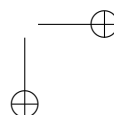
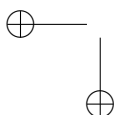
O grande embaralhamento teórico do neo-realismo consiste na confusão que se estabeleceu entre forma e conteúdo, já que, nos primeiros anos, o neo-realismo tentou opor-se a um modernismo descompromissado das questões sociais e políticas do homem comum e tentou dar ênfase ao papel social do artista e da arte na luta pela emancipação e felicidade do Homem. Para além do reconhecimento deste impasse no interior da questão do neo-realismo em Portugal, é preciso também salientar a fundamental importância que tem o neo-realismo cinematográfico italiano no meio português a fim de argumentar que a existência de um cinema neo-realista nos anos 1950 em Portugal foi mostrando-se senão inviável pelo menos anacrônica.

Dessa forma, apesar do entusiasmo que cercava a estréia de Manuel Guimarães como realizador, seu filme de estréia também ‘decepcionou’ outra parte da crítica cinematográfica portuguesa. A opinião mais negativa encontrada foi aquela publicada pelo Diário da Manhã²⁸ que classificou o filme como um produto que quer agradar a uma elite reduzida que esquece que o

²⁶RAMOS, Jorge Leitão. O neo-realismo que nunca existiu. In: *Batalha pelo conteúdo*. Exposição Documental. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo, 2007, p.245.

²⁷Pita, António Pedro. Revisão do neo-realismo. In: SANTOS, David. *Batalha pelo conteúdo*. Exposição documental. Movimento Neo-Realista Português. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2007

²⁸Moutinho, Manuel. *Saltimbancos*. In: Diário da Manhã, 27 de janeiro de 1952.



cinema é espetáculo e que, por outro lado, foi inspirado num “livrinho de insignificante literatura”.

Se pensarmos naquilo que consistiu a estética do neo-realismo cinematográfico italiano, ou seja: a utilização de não-atores profissionais, roteiros mínimos, ausência de estúdios e de finais felizes, então, de fato, *Saltimbancos* não tem nada a ver com o neo-realismo, já que se trata de um roteiro adaptado de um romance, os atores são todos profissionais, a fotografia do filme está bem distante da fotografia de estilo documental utilizada pelos italianos no cinema do pós-guerra e o final é absolutamente positivo.

Entretanto, se analisarmos aquele que é um dos clássicos do neo-realismo italiano, *Roma cidade aberta* (1945), de Rossellini, percebemos que, de acordo com o pensamento revisionista de Peter Bondanella, o neo-realismo italiano também não foi tão homogêneo assim. Em suas palavras:

Open city, however, its far from a programmatic attempt at cinematic realism. Rossellini relied on dramatic actors, not non-professionals. He constructed a number of studios sets (particularly the Gestapo Headquarters where the most dramatic scenes in the film take place) and thus did not slavishly follow the neo-realist cry to shoot films in the streets of Rome. Moreover, his plot was a melodramatic in which good and evil were so clear-cut that few viewers today can identify it with realism²⁹.

Além de concluir que o neo-realismo não se bastou como um movimento cinematográfico que se consagrou pelo uso de não-atores, locações autênticas e roteiro mínimo, o pensador americano aponta para o fato de estas características, tão facilmente apontadas como adjetivos do cinema pós-guerra italiano, começaram a ser implementadas ainda durante o período fascista e, muitas vezes, para filmes em benefício do regime de Mussolini, já que, com a criação, em 1935, do Centro Sperimentale de Cinematografia, muitos dos cineastas consagrados pelo neo-realismo italiano tiveram ali sua formação, como é o caso do próprio Rossellini – que realizou para o regime fascista a trilogia *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo dalla croce* (1943) nos quais o estilo realista que o consagraria já está posto. Em suas palavras³⁰:

²⁹Bondanella, Peter. Italian Neorealism. The postwar renaissance of Italian cinema. In: Badley, Linda; Palmer, Barton; and Schneider, R. *Traditions in world cinema*. New Brunswick, New Jersey, 2006, p. 34.

³⁰Ibidem, p. 31.



In all six of Rosellini's films both before and after the war, the director employed a realistic style that he had first learned while making government documentaries. His film signature reflects not only the lessons learned from Russian theories of editing (popular at the Centro Sperimentale as well as among the intellectuals who contributed to the journal *Cinema*), but also the use of authentic locations rather than studios, non-professional actors, grainy photography of newsreels and the fictionalized storylines of the 'fictional documentary' variety.

Portanto, se um certo "conjunto de características" consagrado como a estética do neo-realismo italiano já estava posto antes de 1945 - e atrelado a documentários governamentais e fascistas - o que levou os críticos a unificarem os filmes italianos realizados no pós-guerra foi a crítica social, inicialmente de fundo marxista (já que ninguém após a queda de Mussolini queria ter sua carreira ligada ao fascismo), mas que foi transformando-se numa crítica social filosófica, influenciada pelo existencialismo europeu, então muito em voga. Ainda de acordo com o pensamento de Peter³¹:

After 1945, no one in the film industry wanted to be associated with Mussolini and his discredited dictatorship, and most Italian film critics were Marxists so they could not be expected to deal dispassionately with neorealism's ancestry. While the controlling fiction of the best neorealist works was that they dealt with universal human problems, contemporary stories and believable characters from everyday life, the best neorealist films never completely denied cinematic conventions, nor did they always totally reject Hollywood codes. The basis for the fundamental change in cinematic history marked by Italian neorealism was less an agreement on a single, unified cinematic style than a common aspiration to view Italy without preconceptions and to employ a more honest, ethical but no less poetic cinematic language in the process.

Dessa forma, de volta à citação que abre o pensamento deste ensaio afirmar que o neo-realismo no cinema português não existiu porque o neo-realismo é 'a afirmação das teses defendidas pelo marxismo', para usar as palavras de Jorge Leitão Ramos, significa reduzir superficialmente um amplo movimento

³¹ Bondanella, Peter. Italian Neorealism. The postwar renaissance of Italian cinema. In: Badley, Linda; Palmer, Barton; and Schneider, R. *Traditions in world cinema*. New Brunswick, New Jersey, 2006, p. 32.



de produção cultural marcado pela *heterogeneidade*, não só na Itália, mas também em Portugal e, para além disso, caracterizar o movimento como um programa político de produção artística, que, de fato, o neo-realismo está bem longe de ser.

Também erroneamente caracterizado, desta vez enquadrado na estética neo-realista, está o segundo filme de Manoel de Oliveira: *Aniki-Bobó*³², de 1942. Aí, se opera exatamente o oposto: pela semelhança estética de *Aniki-Bobó* com os filmes classificados pelo ‘neo-realismo’, falou-se numa película precursora de um movimento que só viria a se tornar canônico, depois da II Guerra Mundial. Entretanto, este filme de Oliveira, feito em parceria com o produtor António Lopes Ribeiro – responsável por grandes produções em benefício do Estado Novo – está mais próximo do populismo que marcou a cinematografia que antecedeu o cinema pós-guerra italiano de cunho político do que, para concluir, do neo-realismo. O uso de atores não-profissionais, locações autênticas e uma temática popularesca impressionaram a crítica portuguesa da altura que, facilmente, atribuiu ao filme adjetivos que não lhe pertenciam. O pesquisador da Cinemateca Portuguesa Tiago Baptista reitera esta posição ao afirmar que:

As semelhanças esgotam-se no campo formal porque é impossível deixar de notar a ausência de um discurso social ou político em *Aniki Bobó*. Resulta esclarecedora uma comparação rápida com *Esteiros*, o romance fundador do neo-realismo literário português, escrito em 1941 por Soeiro Pereira Gomes, ativo militante comunista. Também protagonizado por crian-

³²De acordo com Inácio Araújo: “Assim me pareciam, na época, esses filmes que vi. Oliveira também partilhava seu Portugal, sua literatura, sua sensibilidade. Sua aventura cinematográfica começara quase doméstica, nos anos 30 de *Douro, faina fluvial* e nos 40 de *Aniki-Bobó* o primeiro, um documentário sobre o rio que banha sua cidade, o Porto; o segundo, um precursor do neo-realismo de Rossellini, sobre a vida de crianças pobres também da cidade do Porto, onde a infância não aparece infantilizada, mas como um mundo cheio de emoções e sentimentos que, por serem específicos, não deixam de ter interesse universal.” ARAÚJO, Inácio. Uma nova aventura lusitana. In: MACHADO, Alvaro. Manoel de Oliveira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 102. O próprio crítico Luís Neves Real reforça o equívoco neo-realista: “Foi este aspecto do neo-realismo que Gabriel Marcel, o conhecido dramaturgo, crítico e filósofo existencialista católico, recentemente realçou, propondo-lhe a designação de realismo mágico. Dentro desta terminologia seria tentado a atribuir à linda fábula realista que é *Aniki Bobó* (...) o papel histórico de iniciar esse *realismo mágico*, hoje na ordem do dia das discussões sobre o cinema italiano. NEVES REAL, Luís. Programa n° 350 do Cineclube do Porto. In: O cinema de Manuel de Oliveira. *Vértice*, n° 246 a 249: Coimbra, março a junho de 1964, (s.p).



ças e desenrolado à beira rio, *Esteiros* é, porém, um relato duro e cru das difíceis condições de trabalho infantil na produção de telhas e tijolos a partir de lodos recolhidos penosamente nos pequenos canais (“os esteiros”) do Tejo. Se as crianças de *Aniki Bobó* são filmadas como adultos, mas sem que nenhuma causa social o motive – apenas como forma de melhor delinear a fábula “realista” sobre a necessidade de harmonia entre os homens (a sombra da Segunda Guerra paira sobre o todo o filme) –, já as crianças de *Esteiros* são adultas “à força”, devido às condições socioeconômicas em que são obrigadas a sobreviver.³³

A ética em relação à questão social e, portanto, às questões socioeconômicas, como lembrado por Tiago Baptista, é o lugar que fundamenta nossa análise de toda a estética do neo-realismo português. Entretanto, é importante perceber que *Aniki-Bobó* foi visto como um filme neo-realista também por conta do seu contexto, quando surgiu – no momento em que a comédia portuguesa estava em plena ascensão. E sobre isso João Lopes comenta que:

O paralelismo, precisamente com as comédias da época, pode ser interessante para mostrar como, já nos anos 40, a produção cinematográfica portuguesa estava longe de ser estética e tematicamente homogênea. Além do mais, *Aniki Bobó* reflete uma antinomia, se não eterna, pelo menos muito importante em diversos setores da história da expressão pelo cinema: é a que se estabelece entre o ‘naturalismo’ das imagens e a ‘fantasia’ dos ambientes, no fundo, entre a constatação realista e a transfiguração irrealista.³⁴

De volta á década de 50, é partindo do ponto de vista estabelecido por Tiago Baptista que queremos classificar aqui o advento tímido de um cinema neo-realista a partir de *Saltimbancos*, *Nazaré* e *Vidas sem rumo* e o filme de Ernesto de Sousa, porém que estiveram mais vinculados à questões de uma *estética neo-realista portuguesa*, do que italiana. E isso representa dizer que: para além das questões entre forma e conteúdo e filiações partidárias nas quais o neo-realismo português se fundou *também*, a tetralogia do neo-realismo cinematográfico português representa a vontade de apropriar-se do cinema como um dispositivo estético, mas também político, para pensar a realidade

³³BAPTISTA, Tiago. *Aniki Bobó*. In: *Olhares neo-realistas: mostra de cinema, debates e aulas abertas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, p. 73.

³⁴LOPES, João. *Aniki Bobó*. Lisboa: Secretaria de Estado da Reforma Investigativa, [s.d], pag 8.



portuguesa. Por esse viés, Manuel de Azevedo, em 1972, numa tentativa de recuperar a importância dos Saltimbancos publica um ensaio em *Notícias de Amadora*³⁵:

Quando no verão de 1972 se assiste à exibição de *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, fica-se com a impressão clara de que se trata de uma obra datada, marcante de um período bem definido da nossa cinematografia de há vinte anos e, simultaneamente, já ultrapassada. Mas esta impressão será fatalmente enganosa, se não considerarmos as realidades da época e as condições penosas em que surgiu. O filme foi produzido em 1951 (em regime de sociedade artística), com pouco dinheiro mas muito entusiasmo, precisamente como reação ao comercialismo dominante do cinema da época. Estreado no Éden no ano seguinte, não passou das três semanas de exibição, enquanto *Madragoa*, de Perdigão Queiroga, atingia um grande êxito popular no Monumental, onde se manteve sete ou oito semanas. Simultaneamente, exibia-se no S.Jorge *Um marido solteiro*, de Fernando Garcia. Empareado desta maneira, o filme de Guimarães consistiu numa experiência desastrosa sob o ponto de vista financeiro, o que viria a ter repercussões muito graves nos caminhos futuros do cinema português e no próprio Manuel Guimarães que, apesar de tudo, ainda procurou sobreviver com novas e corajosas tentativas contra a corrente... Não esqueçamos de *Nazaré*, com texto de Alves Redol (...) Sem apoio de capitais e não contando com os subsídios que muitos dos filmes citados tiveram, *Saltimbancos* surgia como uma tentativa de exprimir um certo neo-realismo no nosso cinema, introduzindo-lhe uma dimensão e uma preocupação humana e social que quase de todo lhe faltava. Partindo do romance de Leão Penedo, *Circo*, o filme propunha-se estampar a própria vida, com toda a sua verdade, 'sem fados, toiros ou meninas pirosas' (...) Falando há anos (Fevereiro de 1954) do 'marasmo utilitarista em que se afundara a nossa cinematografia' (ainda não surgira o chamado cinema novo...) lembrávamos que o caso de Manuel Guimarães nunca fora tratado com o carinho que merecia e apontado pelo que representava de sincero esforço de reabilitação do cinema português.

Esse texto de Manuel de Azevedo recupera com clareza o porquê da afirmação de *Saltimbancos* enquanto um filme de matriz neo-realista pelo próprio carácter dos adjetivos atribuídos ao filme: humano, sincero, verdadeiro. Após anos de cantigas e fados, a crítica debateu-se entre algo novo que, na altura

³⁵Azevedo, Manuel. A importância de "Saltimbancos". In: *Notícias de Amadora*, 20 de outubro de 1972.



dos anos 50 em plena vigência da Ditadura, era difícil de classificar como ‘neo-realismo’, já que para além das dificuldades políticas, o neo-realismo cinematográfico português estava bastante aquém da escola mestra italiana, como comenta Roberto Nobre:

Já *Saltimbancos* que esteve muito intencionalmente adaptada e filmada por Manuel Guimarães com o sentido de atingir o neo-realismo, é, dentro da relatividade domus nostra, ainda aquela que ficou mais perto da escola intentada. Todos pusemos funda esperança neste filme. O meio em que se passa é de nítida raiz neo-realista. Daria um bom filme de poesia trágica se no grotesco e na miséria se sentisse o valor da ternura humana, como na *Estrada*, de Fellini, filme, note-se, que surgiu depois daquele. Trata-se do circo (fato que me fez evocar a bela película de Fellini), não o grande circo com o seu aspecto espetacular, (...) mas o circo humilde, escasso e mesquinho, que percorre as aldeias, onde se exibem os falhados da profissão, tristes, andrajosos e precários.³⁶

Ao tentar adaptar às circunstâncias de produção cinematográfica que havia em Portugal, o esforço neo-realista que partia primeiro da literatura não conseguia realizar-se plenamente no cinema, pois não só as obras-primas do cinema italiano impunham necessidades técnicas e de estilo que o cinema português ainda não possuía, como também a própria literatura portuguesa convertia-se numa espécie de alçapão para o cinema. De matriz essencialmente letrada, como vimos tentando desenvolver, o cinema português, como o próprio Roberto Nobre também apontou naquela altura, não achou a linguagem cinematográfica ao confiar excessivamente nas qualidades intrínsecas da palavra neo-realista.

Além de Leão Penedo, escritor envolvido com o neo-realismo literário português, logo em seguida, ninguém menos que Alves Redol irá procurar no dispositivo cinematográfico a ‘representação total’ da realidade. Também ao lado de Manuel Guimarães, Redol participa como roteirista de *Nazaré* (1952) e de *Vidas sem rumo* (1956).

Nazaré poderá ter sido o que de mais neo-realista o cinema português tentou realizar – evidentemente à sua maneira: com forte matriz literária e recorrendo aos temas do povo, citando o famigerado filme antecessor de Leitão

³⁶NOBRE, Roberto. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, p. 172.



de Barros, *Maria do Mar*³⁷ (1930) e o próprio *Nazaré, praia de pescadores* (1929). Entretanto, como é saliente na fala do crítico abaixo, havia não só uma rejeição do termo como também um desconhecimento acerca do que era de fato o neo-realismo. Dizia assim:

Apetece-me sorrir, desdenhosamente, de cada vez que oiço o fantasmagórico palavrão neo-realismo. Não é que não concorde com a existência do vocábulo. Mas sim por verificar a adulteração que ele tem sofrido e, sobretudo a especulação que à sua volta se tem desenvolvido, aproveitando-lhe os efeitos de pseudo-novidade para atabalhoar os pensamentos do público, pouco habituado a ser chamado para compreender tão altas congeminacões. Talvez revelando uma esperteza especial, os propagandistas do moderno cinema italiano têm feito a publicidade denominando de neo-realista qualquer fita oriunda da Itália. E o público pouco versado nestas coisas começou a fazer a idéia errada de que, necessariamente, todos os filmes italianos são neo-realistas e só serão bons todos os que revelam temas fora da vulgaridade habitual. Neste conceito, exprime-se a priori que neo-realismo significa aproveitamento de miséria e infelicidade para fazer-se bom cinema. Erro crasso.(...)³⁸

Na esteira das acusações que já haviam sido feitas a própria literatura de matriz neo-realista, o neo-realismo cinematográfico português (às voltas com a indefinição do termo e com a inadequação dos filmes ao “modelo” que a Itália representava) como movimento cinematográfico titubeava. A acusação de mal-feitura ou de “arte despenteada”, como caracterizou Roberto Nobre, é até hoje as definições mais utilizadas quando se trata de pensar o neo-realismo no cinema português, como comenta o próprio crítico:

O fato de se dizer que a estética do neo-realismo reduz tudo à trivial simplicidade, sem retoques de imaginação (arte despenteada, dizia-se) e que a

³⁷ *Maria do Mar*, filme realizado ainda no período do cinema mudo, é visto por muitos como o primeiro filme português de matriz reconhecidamente etnográfica. E sobre este Roberto Nobre comenta: “*Maria do Mar* teve grande intenção plástica. Preocupado com as cabeças da raça, Leitão de Barros procurou aproveitar, com bom gosto de pintor, tudo o que havia de figuras do povo com máscara vincada e cheia de carácter. Haveria esteticismo a mais para a intenção da escola, mas era o nosso povo, de verdade, que nela figurava.” (NOBRE, Roberto. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália, 1964, p. 169)

³⁸ ALVES, Mário. A propósito de Nazaré. Do novo filme português. Lisboa, *Debate*, 25 de dezembro de 1952.

técnica é a do simples documento, fez supor, ingenuamente, que não havia composição quanto ao bom gosto das imagens, nem a construção quanto ao ordenamento das histórias a narrar, nem quanto às personagens a erguer. Ora creio que é preciso maior e melhor observação e imaginação para um argumento aparentemente simples, mas pleno de sentido humano e potencialidade emocional, que para um outro de historieta complicada, onde é fácil recorrer a lances de cordelinhos e alçapões. O mesmo ocorreu quanto ao estilo e construção no romance. A naturalidade e a simplicidade são também um estilo.³⁹

Tal acusação, formulada a partir das deficiências de *Saltimbancos* e *Nazaré*, perdurou na crítica portuguesa por largos anos, forjando, certamente uma certa ojeriza ao cinema neo-realista português que se tentou fazer, mas que, concordamos, “não encontrou a linguagem cinematográfica”. O fato é que a repulsa pelo cinema neo-realista que se fez em Portugal tratou não só de deslegitimá-lo – caracterizando como um neo-realismo falhado que não merece sê-lo – como também de esquecê-lo, virando a página da década de 1950 da história do cinema português.

Para concluir esta análise, apontamos para outro importante filme feito no alvorecer da reviravolta que marcaria a década de 1960: trata-se de *Sonhar é fácil*, de Perdigão Queiroga, realizado em parceria com o escritor Manuel da Fonseca, também importante escritor neo-realista.

Sonhar é fácil, apontado na altura como um exemplo do cinema neo-realista português, é revisto pela crítica portuguesa contemporânea como uma película proveniente do rescaldo da comédia à portuguesa nos moldes dos anos 40, inclusive pela utilização dos mesmos atores, como o ícone António Silva e, por isso, é um filme que deve ser ‘combatido’ ou, pelo menos, ignorado.

O resquício deixado pelo sucesso da comédia à portuguesa dos anos 40 que, como apontou Paulo Granja, viabilizou a difusão de valores de um Portugal salazarista através do cinema, tornou-se, evidentemente, uma sombra que se queria eliminar da cinematografia portuguesa. É por isso que o resgate da componente melodramática acrescida de algum elemento de teor social, como é o caso de *Sonhar é fácil*, torna o filme de Perdigão Queiroga algo difícil de

³⁹NOBRE, Roberto. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, pag. 164.

classificar, posto que já não é comédia à portuguesa, nem ainda neo-realismo e muito menos cinema novo.

De acordo com este ponto de vista, vale a pena lembrar que *Roma, cidade aberta*, de Rossellini se apropria do elemento melodramático, aproximando o espectador muito mais das emoções do que da razão. Ainda de acordo com Peter Bondanella, um número significativo de filmes – embora menos interessantes do ponto de vista estético- conseguiu bastante êxito de público, enquanto a maioria dos filmes de Rossellini, De Sica e Visconti foram retumbantes fracassos de bilheteria. O sucesso de, por exemplo, *Vivere in Pace*, de Luigi Zampa, é conquistado através de uma mistura entre o drama de teor social e a *commedia all'italiana*, como defende Peter:

A number of less important but very interesting neorealist films were able to achieve greater popular success by incorporating traditional Hollywood genres within their narratives. Luigi Zampa's *To live in peace* (*Vivere in pace*, 1946) turns the tragedy of Rossellini's war movies into comedy, prefiguring the many important Italian films in the *commedia all'italiana* tradition of the 1960s that dealt with serious social problems.⁴⁰

Um tanto deste elemento melodramático, mesclado com elementos da cultura popular está presente não apenas em *Saltimbancos*, mas também em *Nazaré*, *Vidas sem rumo* e, sobretudo, em *Dom Roberto* o que fazia desses filmes alvos fáceis de uma superficial aproximação a todo e qualquer “cinema velho”, este irremediavelmente ligado à comédia portuguesa e ao filmes populistas e oficiais do regime.

5.3 A crítica portuguesa e a recepção de *Dom Roberto*

O interesse pelo primeiro longa-metragem do crítico da revista *Imagem* Ernesto de Sousa advém não apenas da temática de viés político, mas, sobretudo, pelo novo modelo de produção instituído pelo realizador, cooperativa não-institucionalizada independente, e pela rejeição uníssona por parte da crítica

⁴⁰Bondanella, Peter. Italian Neorealism. The postwar renaissance of Italian cinema. In: Badley, Linda; Palmer, Barton; and Schneider, R. *Traditions in world cinema*. New Brunswick, New Jersey, 2006, p. 36.

especializada portuguesa. Com relação ao novo mecanismo de produção, a revista *Vértice* de Abril de 1959 publicou uma secção dedicada à pré-produção do filme *Dom Roberto* intitulada “Cooperativismo e cinema” que dizia assim:

Pela primeira vez no nosso país, o cooperativismo vai ser tentado como meio de produção cinematográfica, opondo aos compromissos e aos objectivos de especulação comercial, que têm tido uma acção decisiva no sentido de impedir a dignificação do cinema nacional como indústria e como expressão artística, uma “Cooperativa do espectador”, cujo apoio financeiro e moral, além de assegurar desde já a realização de um primeiro filme, garantirá no futuro uma eventual produção independente regular.⁴¹

A possibilidade aberta pela tal criação de uma cooperativa do espectador em Portugal, que seria então o financiador interessado no cinema “de bom nível”, é uma experiência já tentada no estrangeiro, relembra-nos o ensaio da Revista *Vértice*, já que Jean Renoir, em 1936, através do *Ciné-liberté* também buscou financiamento através deste modelo alternativo possibilitado pelo investimento do próprio público interessado.

Convém ressaltar que o modelo da cooperativa representou também, naquele momento, uma alternativa em face ao desinteresse estatal para com o cinema⁴² nos anos subsequentes à saída de António Ferro do SNI, que se deu em 1949. É dessa forma que, com a saída de Ferro, o cinema em Portugal atravessa um longo período de escassez, mas é, entretanto exatamente neste período em que “nada se produziu” que muito se pensou sobre a atividade cinematográfica em Portugal, em práticas como o exercício da crítica e os encontros cineclubistas.

De volta ao Ernesto de Sousa, além da curiosidade suscitada pelo modelo experimental de produção cinematográfica que utilizou, *Dom Roberto* trazia em sua equipe técnica vários membros provenientes dos meios cineclubistas e das revistas especializadas que proliferaram em Portugal de maneira bastante eficaz especialmente nos anos 50.

Em 1962, Ernesto de Sousa afirmou ao Semanário *O Almonda* de Torres Novas a seguinte máxima: “Não pretendo fazer uma obra-prima, não pretendo

⁴¹ S.n. “Cooperativismo e cinema”. In: Coimbra, *Vértice*, Abril, 1959, p. 197.

⁴² O cinema português, nunca tendo conseguido de fato estruturar-se de maneira industrial e econômica, estabelece-se sob os auspícios do Estado, permanecendo assim sempre às voltas do interesse/desinteresse estatal para com o cinema.

fazer beleza pela beleza: o que quis foi provar que se pode fazer um filme honesto... e fazê-lo”⁴³. O tom da frase e a natureza do argumento do filme desenvolvido pelo escritor Leão Penedo (em claro tom de continuidade do projeto iniciado com *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães) remete-nos para a frase de Alves Redol, publicada em 1939, no contexto da publicação de *Gaibéus*. A ideia de não pretender realizar arte pela arte em si, mas objetos estéticos com valor histórico suscita, mesmo antes de 1939, um intenso debate filosófico entre a natureza e a função social da arte.

Imersos neste debate, a crítica cinematográfica e os próprios realizadores portugueses não estiveram imunes: desde José Régio e o primeiro curta-metragem de Manoel de Oliveira, o impasse que se instaurou no campo de produção cinematográfico tem a ver com a natureza ambígua do cinema, sempre entre a Arte e o artifício, entre o estético e o industrial, entre a arte pela arte e utilitarismo artístico.

Assim, apesar de *Dom Roberto* ter despertado o máximo interesse na crítica das revistas especializadas e da imprensa diária, e de ter ganho, em 1963, o Prémio dos Jovens Críticos do Festival de Cannes, o que de fato se passou após a estréia do filme foi uma sequência de lamentações: de “filme-esperança”, o longa-metragem de Ernesto de Sousa transformou-se em um “malogro total” para usar as palavras de Arthur Portela Filho do *Jornal do Fundão*, revisadas pelo crítico Fernando Duarte da *Celulóide* que, em 1962, apontou que:

O dogmático e exigente crítico que foi Ernesto de Sousa, o realizador de *Dom Roberto*, parece tê-lo esquecido. Deste modo toda a crítica, incluindo a dos jornais diários (com uma única exceção), foi unânime na opinião da infelicidade na escolha do tema do filme *Dom Roberto* e nas suas falhas técnicas e artísticas (algumas delas, certamente, perdoáveis por se tratar de um novo). De tudo, restaram as boas, as nobres intenções do novel cineasta que desejou (...) dar o seu contributo para a renovação do cinema nacional, revolucionar, agitar o marasmo, abrir caminho para uma nova vaga.⁴⁴

E de fato, *Dom Roberto* é um filme visto, atualmente, como algo que apenas agitou o caminho, preparou o terreno, pois a crítica que vinha, ao longo da década de 1950, constantemente debatendo sobre o modelo, a forma

⁴³In: *O Almonda*. Torres Novas, 12 de maio de 1962

⁴⁴DUARTE, Fernando. José Ernesto de Sousa e o Dom Roberto. In: *Celulóide*, nº 55, julho de 1962, p.12

e a “reforma” do cinema português não aceitou o filme que, ao apontar para a precariedade da vida portuguesa, retomando elementos da cultura popular e do melodrama não alcançou as expectativas – que eram grandes. Queria-se romper com tudo, com o “velho cinema”, queria-se um cinema moderno.

Esse cinema, o “novo” cinema, de acordo com certa parcela da crítica, veio, sobretudo, a partir de *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, e *Belarmino*, de Fernando Lopes, jovens realizadores desconhecidos (apenas Fernando Lopes já havia estreado no cinema com *As palavras e os fios*), ambos provenientes de experiências no estrangeiro, nos contextos da *nouvelle vague* e do *free cinema* inglês, respectivamente.

O fato da crítica portuguesa e da historiografia do cinema português considerarem, frequentemente, o primeiro longa-metragem do realizador Paulo Rocha, *Os verdes anos*, como o marco inicial de um novo cinema realizado em Portugal já é lugar-comum e cânone na historiografia clássica do cinema português. Não sustentando essa tese em torno de sólidos argumentos, o que vem antes d’*Os verdes anos*, como é o caso de *Dom Roberto* enquadrada-se na categoria de “cinema velho”, ou pelo menos não tão novo quanto se queria.

Por conta disto, e para repensar também o lugar atribuído ao filme *Dom Roberto*, queremos resgatar o ensaio mais uma vez de Fernando Duarte, publicado na *Celulóide* em 1964, intitulado “Os verdes anos e o cinema novo português”. Neste ensaio, o crítico além de contextualizar aquilo que viria a ser posteriormente conhecido como *novo cinema português*, traça uma breve “biografia” deste movimento com filmes e datas importantes para a consolidação de um novo cinema português. Entre elas: a fundação do Cineclube do Porto, em 1945, o filme *Os saltimbancos* de Manuel Guimarães, realizado em 1951, a estréia da revista *Imagem*, as películas *O pintor e a cidade*, *O pão*, *As pedras e o tempo*, *Dom Roberto*, *Pássaros de Asas cortadas*, *Acto da primavera* e *Os verdes anos*. E é o próprio crítico que aponta a relação entre estes filmes:

Há uma diferenciação que convém esclarecer. Manuel Guimarães com o *Desterrado* (1949) e com *Saltimbancos* (1951), Manoel de Oliveira, com *O pintor e a cidade* (1958) e mesmo *Acto da primavera* (1963), fizeram um cinema novo de moldes diferentes, foram, cada uma à sua maneira, o Astruc da nossa vaga, ou até talvez mais. Na verdade, Manoel de Oliveira transcende essa posição fácil, é um exemplo, é uma dos grandes expoentes do Cinema-Arte. (...) Algo diferencia o Ernesto de Sousa, de *Dom Roberto*,

e o Artur Ramos, de *Pássaros de asas cortadas*. E não é só a idade. As suas concepções de cinema são diferentes, visam deliberadamente a mensagem ou a crítica social, derivam de uma corrente que provém de *O milagre de Milão*, de Vittorio de Sica, de *Morte de um ciclista*, Juan António Bardem.⁴⁵

A importância deste ensaio reside no fato de que é nele que o ensaísta apresenta o cinema novo português em sua “evolução” cronológica, apontando *O Desterrado*, de Manuel Guimarães, como um dos marcos iniciais, e por outro lado, porque aponta também a nova vaga portuguesa em suas inter-relações com o movimento cineclubista, com a criação das revistas especializadas, e com as transformações estéticas advindas da *nouvelle vague* francesa, do cinema independente novaiorquino e do *free cinema* inglês, como o crítico viria depois ressaltar:

Comparemos a *nouvelle vague*, nascida em França, com a escola de cinema independente americana de Nova York ou com o grupo inglês do cinema livre. Movimentos válidos, também apoiados por revistas categorizadas, como, por exemplo, a *Film Culture*, ou por uma sólida base técnica, no entanto sem a projecção da *nouvelle vague* cujo exemplo, cuja influência chegou um pouco a toda a parte, ao próprio Japão, à Rússia, ao Brasil, à Argentina, à Itália, à Polónia, à Suécia, à Espanha. Em Portugal a nova vaga também acabaria por se revelar. Os rapazes que estudaram cinema em Londres e em Paris, no curso português da rua D. Estefânia, no ambiente cultural dos cine-clubes, teriam de dar o seu contributo para a precisa renovação do cinema nacional. A nova vaga portuguesa era uma imposição.⁴⁶

Um ano antes, no contexto da estréia do primeiro filme de Paulo Rocha, Fernando Duarte, mais entusiasmado com a película de Paulo Rocha, teria afirmado que:

Os verdes anos é um filme digno, limpo, sincero, uma obra inspirada e renovadora, sem dúvida, um filme de vanguarda que veio revolucionar todo o nosso panorama cinematográfico. Métodos novos, uma linguagem moderna, uma história humana e verdadeira. Viva o nosso cinema português!⁴⁷

Para confrontar com o ensaio de Fernando Duarte, foi publicado na *Gazeta de Coimbra* de 1965, reunindo depoimentos de Alves Costa, Lauro António,

⁴⁵DUARTE, Fernando. “Os verdes anos e o cinema novo português.” In: *Celulóide*, n° 73, janeiro de 1964, p.1

⁴⁶Ibidem, idem.

⁴⁷Idem. In: *Celulóide*, n° 72, dezembro de 1963, p. 7



João Gaspar Simões e Alexandre Babo, um importante ensaio que reuniria filmes a partir de *Dom Roberto* para marcar a nova vaga portuguesa. O tal ensaio dizia assim:

O cinema português parece, finalmente, disposto a recuperar algum tempo perdido em longos e penosos anos de vazio quase completo. Ignorado até há poucos anos de todo o resto do mundo, o cinema português logrou alcançar nos últimos três ou quatro anos uma ressonância inesperada e excepcionalmente benéfica no campo internacional. *Dom Roberto* (em Cannes), *Os Verdes anos* (em Locarno e Mar del Plata), *Belarmino*, uma retrospectiva de Manuel de Oliveira em França, *Uma Semana do Cinema português* (em Paris). *Domingo à tarde* (em Veneza e Rio de Janeiro) e *Mudar de vida* (de novo em Veneza) foram acontecimentos da maior repercussão no campo nacional, na medida em que possibilitaram levar ao conhecimento de um público e de uma crítica internacionais o esforço empreendido em prol de um cinema autêntico e essencialmente português por um grupo de realizadores a que se convencionou atribuir uma designação comum: o novo cinema português. Para além da justeza (ou não) da designação, importa contudo aqui referir o caso, pois ele permite avaliar a importância conferida a homens como Ernesto de Sousa, Artur Ramos, Manuel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes ou António de Macedo.⁴⁸

Os anos vazios da década anterior, a decadência fílmica do cinema português até a chegada da nova vaga da geração de 60 (com as exceções óbvias de Manoel de Oliveira que se destaca internacionalmente com *O pintor e a cidade* (1956) e algum Leitão de Barros, tudo isto reduzido historicamente pelos ensaístas da Gazeta de Coimbra a um punhado de filmes e a uma meia dúzia de acontecimentos cineclubistas, corrobora para fazer dos anos 60 “os anos verdes”, os anos férteis do cinema português, pois a obscuridade nacional é sucedida, para além do retorno da produção fílmica (possibilitado pela chegada de António Cunha Telles e sua fortuna pessoal no campo de produção cinematográfico português⁴⁹), pelo reconhecimento ocasional em festivais internacionais.

⁴⁸O cinema português. Depoimentos de Alves Costa, Lauro António, João Gaspar Simões e Alexandre Babo. In: *Gazeta de Coimbra*, 25 de janeiro de 1965.

⁴⁹De acordo com o realizador Paulo Rocha, Cunha Telles fez-se valer do dinheiro da sua própria família – que era abastada – para produzir alguns filmes da década de 60. (Rocha, Paulo. Entrevista inédita à autora).



De volta à análise do filme de Ernesto de Sousa, e, muito embora, reconhecendo sua fragilidade estética advinda das dificuldades de produção, *Dom Roberto* recupera uma longa e fértil discussão estética no campo cinematográfico, novamente: o debate entre a forma e o conteúdo. Acreditamos que a desilusão, ou a “decepção” da crítica portuguesa em face ao filme advém das opções estéticas do realizador por um cinema autoral de conteúdo sócio-político na esteira dos *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães. Esperançosos por um cinema moderno, (e mesmo por um país moderno que se livrasse do seu passado rural e salazarista) a tentativa falhada de um neo-realismo em moldes portugueses é rechaçado pela crítica de forma unânime, como foi-nos apontando pelo diretor da *Celulóide*, Fernando Duarte.

Entretanto, a polêmica em torno do filme é ainda maior se quisermos insistir no debate sobre as fronteiras do *novo cinema português*, recuperando outros escritos contemporâneos ao filme, como a do ensaísta George Sadoul, publicado pelo *Jornal das Letras* em 13 de Março de 1963, que dizia assim:

Eis agora com Ernesto de Sousa uma “nova vaga portuguesa” e um novo realizador de classe internacional. Alguns, à propósito de *Dom Roberto* se espantarão que se realizem ainda em Lisboa filmes segundo a fórmula já antiga do *Ladrões de bicicleta*. É não ter apreciado neste filme mais do que certas aparências. A obra deve muito pouco ao neo-realismo italiano, mas muito a Chaplin, a quem Ernesto de Sousa presta diretamente homenagem. (...) *Dom Roberto* marcará o começo de uma nova vaga portuguesa? Não o poderei afirmar. Não basta uma obra de qualidade para que nasça ou renasça uma escola nacional. Mas Ernesto de Sousa não é o único jovem cineasta português, segundo sei, que tenha a paixão pela arte do filme.⁵⁰

A interrogação lançada por Georges Sadoul pode, hoje, ser respondida de forma categórica, de acordo com a recuperação histórica das críticas. De fato, *Dom Roberto* não entusiasmaria a ponto de marcar o início de uma nova filmografia nacional, de acordo com a crítica portuguesa - fato que queremos atribuir aqui a hipótese de uma relação do realizador português com o neo-realismo literário e com o desejo de continuar aquilo que havia sido impulsionado por Manuel Guimarães desde *O desterrado*, de 1949, que é a análise social. Por outro lado, é importante ressaltar que, sobretudo, pelo fato das dificuldades técnicas terem distanciado o filme de tudo aquilo que eram as

⁵⁰SADOUL, Georges. O gosto pela descoberta. In: *Jornal das Letras*, 13 de março de 1963.



máximas neo-realistas da década de 40 na Itália (atores não-profissionais, enredos mínimos, filmagem nas ruas) a insuficiência técnica teria “empurrado” *Dom Roberto* para um espaço de categorização (no âmbito da crítica de cinema) periférica: um misto de tentativa neo-realista falhada e de um precário moderno cinema.

Na *Filme* de outubro de 1961, por outro lado, lemos um breve apanágio histórico do cinema português que re-coloca *Dom Roberto* numa posição chave de filme-precursor de algo novo que ainda se especulava definições, pois

Todos sabemos que o cinema português - o somatório dos filmes portugueses - conseguiu algumas obras de elevado conteúdo artístico. *Lisboa, Maria do Mar, A canção da terra, Aniki-Bobó, Ala Arriba*, estão nesse número. Na linha de um realismo lírico, de uma simplicidade expressiva, de uma ternura humana bem portuguesa, esses filmes abriram um caminho possível e nesse retrato simples e objetivo da terra, conseguimos um cinema que não nos envergonhou (...). Se em *Camões, Inês de Castro* ou *Frei Luís de Sousa*, etc., conseguimos também uma clara dignidade estética, esse parece o caminho errado do nosso cinema (...). Como também não nos parecem adequados nem a comédia brilhante nem o drama psicológico nem os filmes de “tese”, onde fomos um fracasso estrondoso. Realismo lírico, eis um caminho. Humor popular, eis outro caminho. Parece ser esta a linha de *A ribeira da saudade*, de *Dom Roberto* ou de *O crime da aldeia velha*, filmes que anunciam certas novidades no nosso ritmo.⁵¹

A “anúnciação” de algo novo que a revista *Filme* afirma ver em *Dom Roberto* está relacionado, entretanto, a uma “fórmula” já conhecida e bem acertada no cinema português: o realismo lírico. De fato, reconhecer que o filme de Ernesto de Sousa tratava, apesar da maneira desacertada, de um outro realismo era (e ainda é) bastante difícil no cenário cinematográfico português.

O suposto vínculo estético com o neo-realismo literário, não somente através do argumento do escritor Leão Penedo, mas também pela superficial aparência com os filmes neo-realistas portugueses que o antecederam, fez com que *Dom Roberto* fosse em parte rejeitado pela crítica, pois, acima de tudo, o filme de Ernesto de Sousa aponta um olhar para o passado: para a recuperação histórica do cinema português através do realismo lírico do qual a *Filme* nos

⁵¹ Por um cinema português melhor, *Filme*, nº 31, outubro de 1961.



falou, e para uma atmosfera neo-realista portuguesa que se tornou conhecida pela recorrente temática social e pelo esforço em revelar as estruturas sociopolíticas de um Portugal atrasado e economicamente precário, resgatando para tanto o imaginário da cultura popular – também facilmente vinculado a formas conservadoras e repressivas da cultura dita “oficial”.

Dessa forma, o resqúcio de envolvimento com o neo-realismo em *Dom Roberto* viria duplamente: pela temática e pelo modelo de produção, e por tudo isso a crítica portuguesa não o perdoaria. Apesar de não estar sedimentado no ambiente rural, o personagem principal de Ernesto de Sousa é um artista de rua que sofre de graves problemas financeiros e vive uma ingênua relação “matrimonial” com Maria, a jovem que João Barbelas encontra pelas ruas de Lisboa e que também sofre com o desemprego.

Do ponto de vista de uma análise fílmica, *Dom Roberto* obedece a todos os preceitos da estética do cinema clássico (montagem invisível, decupagem clássica, etc., conforme está explorado no capítulo 2) consolidado ainda nas primeiras décadas do século XX por David W. Griffith. Ou seja, temos um argumento que se desenvolve de maneira linear, causal e evolutiva, dentro da melhor tradição aristotélica; uma montagem invisível que pretende obscurecer os dispositivos cinematográficos, tornando-os transparentes, uma fotografia que se quer assemelhar a um padrão naturalista do olhar, um desejo de identificação e de comoção do público através do enredo. Além disso, as máximas do neo-realismo tais como: roteiros mínimos, filmagens nas ruas e atores não-profissionais não fazem parte de *Dom Roberto*, que revela, ao contrário, uma profunda interferência da literatura e nenhuma experiência no plano formal (considerando enquadramentos, ângulo ou pontos de vista, montagem expressiva).

Entretanto, não são as diretrizes estéticas que incomodaram a crítica, (já que inclusive as constantes falhas na fotografia são relevados em prol das dificuldades financeiras do filme). O incômodo parte, pois, da temática social que se ressalta no filme (superada, inclusive dentro do próprio neo-realista italiano, segundo Fernando Duarte), e também do olhar ingênuo dos personagens, da relação pueril entre adultos e do próprio excesso jornalístico que acompanhou as filmagens de *Dom Roberto* – que suscitou a curiosidade pelo caráter do improvisado e pela superação das dificuldades de financiamento – tudo isto, enfim, contribuiu para a decepção generalizada da crítica logo após a estréia



do longa de Ernesto de Sousa que via em *Dom Roberto* o “filme-esperança” do cinema português. Nas palavras de Fernando Duarte:

A campanha de publicidade que acompanhou a feitura do filme *Dom Roberto* mereceu-nos logo reparos. O excessivo uso de slogans fizeram (sic) desta obra “a esperança do novo cinema português”, as notícias, notas, fotografias e artigos publicitários espalhados pela imprensa, provocaram logo comentários desfavoráveis. Dizer tudo aquilo, afirmar tal, era responsabilidade que cairia inevitavelmente sobre o próprio filme *Dom Roberto*. Razão tínhamos nós em prever, baseados em normas simples de bom senso. *Dom Roberto* – filme esperança – constituía mais uma desilusão para nós que teimamos em acreditar num novo cinema português. O tema, o argumento, ultrapassado, filiando-se numa corrente de neo-realismo poético, poderia ter certo merecimento em 1942, há vinte anos, quando Manuel de Oliveira realizou o seu singelo mas inspirado *Aniki-Bobó*, ou mesmo em 1951, quando Manuel Guimarães se afirmou honesto e prometedor cineasta com *Saltimbancos*. Hoje, não. A temática cinematográfica é outra, e de maior complexidade. Passou o tempo de *O Milagre de Milão*, a própria corrente italiana evoluiu através de Fellini e, especialmente, de Antonioni.⁵² (...)

Superado o neo-realismo, com os seus *Umberto D.*, *Ladrões de bicicletas* e afins, a vontade de um realismo cinematográfico de Ernesto de Sousa, que inclusive recupera o pensamento de Bazin ao desejar “impor fenomenologicamente os acontecimentos”, soa para a crítica portuguesa dos anos 60 como algo anacrónico.

Entretanto, anos mais tarde, o mesmo Fernando Duarte na *Celulóide* pública, na ocasião de lançamento de *Os verdes anos* uma crítica muito mais branda ao filme de Ernesto de Sousa, apontando já aí uma tácita aceitação ao *Dom Roberto* e um merecido reconhecimento a uma série de películas e eventos que não apenas “abrem caminho” para a nova vaga portuguesa, mas a constituem de fato, fazendo parte da própria conjectura do *novo cinema português*. Antes de traçar a “cronologia do novo cinema português”, ainda em 1964, Fernando Duarte afirma que:

Manuel Guimarães, com *O Desterrado* (1949) e com *Saltimbancos* (1951), Manoel de Oliveira, com *O Pintor e a cidade* (1956), *O Pão* (1958) e mesmo com *Acto da Primavera* (1963) fizeram um cinema novo, de moldes

⁵²DUARTE, Fernando. In: *Celulóide*, nº 55, julho de 1962.





diferentes, foram, cada um à sua maneira o Astruc da nossa nova vaga, ou até talvez mais. Na verdade, Manoel de Oliveira transcende essa posição fácil, é um exemplo, é um dos grandes expoentes do Cinema-Arte. *Raça* (1961) e *Um dia de vida* (1962) de Augusto Fraga, *O milionário* de Queiroga e *Retalhos da vida de um médico* (1962) de Jorge Brum do Canto, foram, a sua maneira, e entre outros, fugas para a temática do cinema novo. Algo também diferencia o Ernesto de Sousa, de *Pássaros de asas cortadas*. E não é só a idade. As suas concepções de cinema são diferentes, visam deliberadamente a mensagem ou a crítica social, derivam de uma corrente que provém de *O milagre de Milão*, de Vittorio de Sica, de *Morte de um ciclista*, de Juan Antonio Bardem. O Futuro reserva-nos certamente o prosseguimento de suas carreiras para concluirmos da linha de rumo das mesmas.

São inúmeros esforços, filmes que, sem projeção nacional ou internacional, despertaram muito pouco a atenção da crítica para algo que já vinha se transformando desde *O desterrado*, estréia de Manuel Guimarães na realização. De fato, é inegável reconhecer que “a nova vaga portuguesa era uma imposição”, algo que se tornava, a pouco e pouco, algo do qual a cinematografia portuguesa não podia mais prescindir.

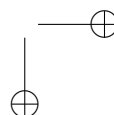
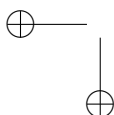
Fazem parte, portanto, da mencionada “cronologia do cinema novo português” os seguintes filmes e fatos:

- 1945 – Fundação do Cine-Clube do porto.
- 1949 – *O desterrado*, de Manuel Guimarães. Fundação do Clube de cinema de Coimbra.
- 1950 – Fundação do ABC-Cine de Lisboa.
- 1951 – *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães. Fundação do Cine-Clube Imagem, de Lisboa. Publica-se a revista Imagem.
- 1952 – Fundação do Cine-Clube Universitário de Lisboa e do Cine-Clube de Rio Maior.
- 1953 – Em Rio Maior, sai o nº 1 as Revista Visor, que propaga o cineclubismo, estimula o movimento cultural, divulga textos de estética e filmologia e defende o cinema de qualidade.





- 1954 – Fundação do Cine-Clube de Estremoz.
- 1955 – Fundação de nove cine-clubes em Castelo Branco, Oliveira de Azemeis, Aveiro, Vila Real de Santo António, Braga, Viana do Castelo, Santarém e Viseu. Em Coimbra, realiza-se o I Encontro Nacional de Cine-Clubes.
- 1956 – O pintor e a cidade, de Manoel de Oliveira. Fundação do primeiro cine-clubes ultramarino, o da cidade da Beira, Moçambique. Fundação de novos cine-clubes em Faro, Setúbal, Figueira da Foz, Espinho, o de Huambo, em Nova Lisboa (o Centro Cultural de Cinema), Olhão e Benguela. Na Figueira da Foz, realiza-se o II Encontro Nacional de Cine-Clubes. Como o nº 33, suspende-se a revista Visor.
- 1957 – Fundação de novos cine-clubes em Lourenço Marques, Luanda, Moçamedes, Torres Vedras, Lobito e Beja. Em Lisboa, realiza-se o III Encontro Nacional de Cine-Clubes. Em Rio Maior, sai o nº 1 da revista Celulóide.
- 1958 – O Pão, de Manoel de Oliveira. Fundação de novos cine-clubes no Porto (universitário), Lisboa (cine-clubes católico), Covilhã, Coimbra (CECAAC), Póvoa do Varzim, Guimarães, Santarém, realiza-se o IV Encontro Nacional de Cine-Clubes.
- 1959 – Os cineastas Vasco Branco, de Aveiro e António Campos, de Leiria, começam as suas experiências em 8mm e iniciam um período de novos rumos para o cinema experimental e de amadores. Fundação, de novos cine-clubes em Sá da Bandeira (Huíla), Bombarral, Funchal, Moura, Vila do Conde e Caldas da Rainha. Em Lisboa, sai o nº 1 da Revista Filme.
- 1960 – Fundação de novos cine-clubes em Portimão, Portalegre, Torres Novas e Barreiro. Em Beja, realiza-se o I Encontro de Cine-Clubes Alentejanos.
- 1961 – As pedras e o tempo, de Fernando Lopes. Na televisão, iniciam-se novos cineastas, Adriano Nazareth, Augusto Cabrita, Carlos Tudela, J. Eliseu, etc.





- 1962 – Dom Roberto, de Ernesto de Sousa. As palavras e os fios, de Fernando Lopes. No filme publicitário revelam-se os novos Fonseca e Costa, Mário Neves e Armando Servais Tiago. I Curso de Cinema do Estúdio de Cinema Experimental da M. P. Fundação de dois cine-clubes ultramarinos, o de Uíge, em Angola, e o de Nampula, em Moçambique.
- 1963 – Pássaros de Asas cortadas, de Arthur Ramos
- Verão coincidente, de António Macedo
- Vidros de Portugal, de Mário Pires
- O Acto da primavera, de Manoel de Oliveira
- Os verdes anos, de Paulo Rocha.⁵³

Os dados acima, elaborados pelo diretor da *Celulóide*, representam para além de filmes e datas, o processo histórico do cinema novo em Portugal. Ou seja, apontam os caminhos percorridos pela crítica e pela cinefilia desde 1945 até o surgimento de *Os verdes anos*, de Paulo Rocha. O que queremos aqui sustentar é o fato de que a fundação dos mencionados cineclubes, a criação das revistas especializadas citadas e uma nova concepção acerca da atividade cinematográfica que começou a se consolidar já na década de 50 corroboraram para o surgimento e o sucesso de crítica de *Os verdes anos*.

5.4 Apontamentos sobre *Os verdes anos*, de Paulo Rocha

Antes de tratar d' *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, questionando-o como marco da nova vaga portuguesa, é preciso compreender esteticamente a principal e maior influência deste movimento: a *nouvelle vague* francesa, para que possamos entender a ênfase da crítica portuguesa ao tratar *Os verdes anos* sempre como o marco de uma mudança que, defendemos aqui, já vinha tacitamente acontecendo desde *Saltimbancos* de Manuel Guimarães, de 1952.

⁵³DUARTE, Fernando. Os verdes anos e o cinema novo português. Rio Maior, *Celulóide*, nº 73, janeiro de 1964.



Dessa forma, iremos pontuar aqui questões pertinentes em relação ao cinema francês, assumindo, entretanto, a incompletude e brevidade da análise de um cinema tão vasto e complexo como aquele feito sob a égide da nação francesa.

Assim, a *nouvelle vague* corresponde a um movimento de renovação e modernização da cinematografia francesa que, ao longo da II Guerra Mundial e nos anos subsequentes, passara por um largo período de estagnação no qual eram frequentes as produções de adaptações literárias – alcunhadas, de forma pejorativa, de *cinéma de papa*, por Truffaut⁵⁴. Por outro lado, ao mesmo tempo em que o modelo de um cinema clássico e industrial se estabelecia na França (herdando este “benefício” em grande parte do período da ocupação nazi em Paris⁵⁵), o fenômeno da cinefilia e do cineclubia expandia-se, ao longo da década de 50, como em nenhum outro período da história do cinema francês.

Em contraposição a este cinema pouco instigante e inovador, na acepção dos críticos, sobretudo, vinculados aos *Cahiers du cinema*, e também influenciados não apenas pelo cinema americano *low budget* mas também por certas tendências estéticas do neo-realismo italiano, passou-se a defender a necessidade de um cinema moderno, com certa autonomia estética, re-valorizando-o como expressão artística – como já havia feito o cinema francês ainda no período mudo.

Porém, a grande marca da *nouvelle vague* francesa, antes de falar sobre os filmes que esta nova abordagem acerca do cinema produziu, foi o fato de que muitos dos novos diretores haviam já atuado (ou continuavam a atuar) como

⁵⁴POWRIE, Phil; READER, Keith. *French cinema: a student's guide*. London: Arnold, 2002, p 29

⁵⁵To speak of the Occupation as having positive effects on the French cinema industry may appear perverse, even seditious, but it is a position increasingly widely accepted by film historians. The Occupation cinema was brought under central - i.e. German-dominated – control in a way that severely restricted freedom of expression, but also introduced the first system of advances to producers and made the industry much more efficient. If this sounds suspiciously like a variant of ‘Mussolini made the trains run on time’, it should be borne in mind that many of the structures of post-war state aid to the cinema were modelled on those imposed under the Occupation. The legal requirement to lodge a copy of any new film was introduced in 1943, and the following year saw the foundation of the IDHEC (now FEMIS), France’s first national film.

school. (POWRIE, Phil; READER, Keith. *French cinema: a student's guide*. London: Arnold, 2002, p. 13)

críticos de cinema da própria *Cahiers du cinéma*— e isso abria precedentes na cultura francesa que possibilita afirmar que surgia ali uma “nova teoria do cinema”.

O grande líder desta geração foi de fato o teórico existencialista-católico André Bazin, defensor de um cinema afeito ao realismo das suas representações, de uma montagem mínima e pregador da idéia de que é da essência do cinema, assim como é da fotografia, a representação do real. A filiação da *nouvelle vague* em Bazin gerou como consequência a querela entre a corrente vinculada aos *Cahiers du cinéma* e outra, ligada a *Positif*, também importante periódico especializado em cinema. Isso por que a *Positif* estava politicamente ligada ao Partido Comunista Francês e esteticamente, com o surrealismo de Breton. A antítese entre a postura católica existencialista dos *Cahiers du cinéma* e a defesa de uma arte politizada pela *Positif* foi o mote de inúmeras discussões entre as duas revistas.

No nº 46, a *Positif* defende abertamente seus valores e esclarece as divergências que havia no interior do campo cinematográfico francês na ocasião da emergência da nova vaga do cinema, discorrendo, para tanto, sobre as características estéticas e políticas de alguns filmes, como na passagem:

Às tomadas de posição estéticas, políticas, morais e sociológicas do neo-realismo, os cineastas dos *Cahiers* opuzeram um regime de triunfante dilettantismo, uma vontade paradoxal que os fez adotar por puro capricho certas técnicas que na Itália tinham sido adquiridas por necessidade. A improvisação, que tinha sido para lá dos Alpes uma necessidade e uma privação, tornou-se para eles uma sinecura. A *bout de souffle* instaurou o modo “qualquer coisa, feito de qualquer maneira” que certamente procedia de um descontentamento em relação à linguagem fílmica tradicional, mas as suas convulsões não passaram o nível do descomposto. Era, na plena acepção do termo, o cinema-rascunho.⁵⁶

Opondo, assim, o cinema feito pelos egressos dos *Cahiers* ao cinema neo-realista italiano, a *Positif* posiciona-se em defesa de um cinema de conteúdo contra aquilo que eles intitularam o “cinema-rascunho” mal-feito e sem propósito da nova vaga francesa. Para a *Positif*, a recusa por assunto, ou se quisermos pelo conteúdo, nos cineastas da *nouvelle vague* era bastante evidente

⁵⁶ *Positif* nº 46 apud *Celulóide*, Rio Maior, nº 72, dezembro de 1963.

- e era esse o maior incômodo para os principais antagonistas daquele movimento cinematográfico francês.

A despeito das críticas incendiárias da *Positif*, a maneira de filmar e o modo de produção cinematográfico na França foi irremediavelmente transformado através da atuação dos jovens cineastas que, na virada da década de 50 para 60, decidiram, com pouco dinheiro, fazer o “primeiro filme”, como comenta Richar Neupert em artigo recente:

New wave movies were produced quickly with very low budgets that made them look spontaneous, especially in contrast to “professional” mainstream cinema. Actors, without make-up, wandered along city streets while hand-held cameras captured their movements. The French new wave changed forever the whole notion of how movies could be made.⁵⁷

A aparente espontaneidade, a filmagem que se desenrolava nas ruas, eventualmente, utilizando também para isso não-atores e os baixos-orçamentos de produção, tudo isso trazia certa ligação (ou influência) com o neo-realismo italiano já exposta na crítica da *Positif* ao movimento, pois uma suposta estética neo-realista sem a pretensa ética ou marca ideológica era falta grave para os maiores antagonistas do grupo liderado por Bazin.

Por outro lado, para além de uma oposição ao cinema estagnado do *mainstream* francês – do ponto de vista de produção, mas, sobretudo, do ponto de vista estético – a geração contemporânea aos *Cahiers*, ou seja, aqueles que apreciavam o cinema feito por esta nova vaga francesa faziam parte de uma geração bastante diferente da anterior e faziam parte também da própria *nouvelle vague*, pois

Importantly, the label *nouvelle vague* was a trendy journalistic expression already in vogue in 1950s France before it was applied to the cinema. The New Wave was initially a phrase applied to post-Second World War generation in France, identified as somewhat rebellious toward established French institutions. This was a generation with an unusual sense of unity, while it also identified with international culture and even consumerism. They considered themselves closer than James Dean and American jazz than to Jean Gabin and Jean Paul-Sartre.⁵⁸

⁵⁷NEUPERT, Richard. The French new wave. New stories, styles and auteurs. In: BADLEY, Linda et alii. Traditions in world cinema. New Brunswick, New Jersey, 2006, p. 41

⁵⁸NEUPERT, Richard. The French new wave. New stories, styles and auteurs. In: BADLEY, Linda et alii. Traditions in world cinema. New Brunswick, New Jersey, 2006, p. 43

Para além de todas as características mencionadas - de especial importância para a consolidação de toda uma profunda transformação no interior da cultura cinematográfica francesa - a idéia difundida através do artigo de André Bazin intitulado “De la politique des auteurs” foi aquilo que estruturou e justificou, do ponto de vista teórico, a virada cinematográfica desta geração: voltada, agora, para um cinema autoral, em que o realizador é o criador da obra assim como o pintor, o romancista ou o poeta.

A maneira pessoal e, portanto, subjetiva de filmar foi acompanhada por certa independência ou desprendimento financeiro que também compôs a marca desta geração, como argumenta Neupert:

Chabrol and Truffaut were celebrated as important new wave figures in part because they followed Louis Malle’s lead and formed their own production companies to make low-budget feature films. Both men offered new models for combining financial independence with personal filmmaking and both were fortunate enough to gain initial funding thanks to their young wives. Chabrol’s wife Agnès inherited enough money to allow him to establish his company, AJYM, and produce first *Le beau Serge*, and immediately afterward, *The cousins*, as well as movies by several of his friends.⁵⁹

A política dos autores, defensor do caráter autoral dos filmes em detrimento de um interesse meramente comercial, tornou-se possível, em grande parte, por conta da possibilidade financeira individual de alguns poucos realizadores, como sugere trecho supracitado do pesquisador americano, e, como consequência disto, o que irá marcar este modelo de produção cinematográfico diletantista será, em certa medida, o próprio desprezo ao público ou, em outras palavras, as grandes bilheterias, já que o cinema autoral e descompromissado, do ponto de vista financeiro e político, não precisava dar lucro ou obter retorno.

Os verdes anos tem início com o plano geral de uma paisagem rural ao som da música de Carlos Paredes, músico que se tornou depois amplamente conhecido. Com uma panorâmica horizontal, surge a cidade de Lisboa ao fundo. Ainda tímida em relação a sua urbanidade, a cidade de Lisboa será sempre o cenário privilegiado do filme de Paulo Rocha.

O primeiro personagem que se apresenta é Afonso que vive e trabalha em Lisboa há bastante tempo. Espécie de padrasto e padrinho será ele quem

⁵⁹Ibidem, p. 46.



receberá Júlio, o jovem sobrinho camponês que vai para Lisboa em busca de emprego e uma vida diferente. O tio de Júlio possui trejeitos da cidade, diverte-se em cafés, tem habilidade como condutor e um certo caráter amoral.

Apesar de Afonso ser um personagem estruturador de todo o enredo, é o olhar de Júlio que conduzirá a narrativa de *Os verdes anos*. Surpreso, confuso e deslumbrado: é assim que o olhar do filme estabelece-se na maior parte do tempo. A ingenuidade do caminhar de Júlio pela cidade marca seus percursos, seus encontros e desencontros na cidade. Numa de suas andanças, Júlio cruza com Ilda, uma jovem empregada doméstica que trabalha para uma rica família lisboeta e desse casual encontro nasce a história de amor *naify* de *Os verdes anos*, como aponta Eduardo Prado Coelho:

No fundo, o título diz tudo: este é um filme de *ingenuidade*. Em vários planos: ingenuidade do protagonista ao confrontar-se com uma cidade matreira, cheia de truques e ardis, tendo ele apenas como armas a sua juventude e a habilidade de suas mãos: ingenuidade do próprio filme, que, a partir de um esquema narrativo extremamente simples, se desenvolve, sobretudo como uma deambulação pelas ruas de uma Lisboa nova; ingenuidade do cinema português, que, com *Dom Roberto* e *Os verdes anos*, procurava recuperar, em reação a um longo período de abastardamento, um *terreno de verdade*, mesmo que para tal fosse necessário um retorno ao mais elementar dos sentimentos e das formulações. Tudo isto fez da primeira obra de ficção de Paulo Rocha um filme extremamente frágil, mas fortemente tocante na fragilidade dos seus propósitos.⁶⁰

É assim que a ingênua e frágil relação de amor que se estabelece entre Júlio e Ilda, faz com que estes personagens mantenham encontros intermitentes por conta do ofício do jovem rapaz. Como sapateiro, Júlio está sempre às voltas com os sapatos de Ilda, dedicando-lhes o zelo e atenção que, na verdade, pertenciam à moça – instaurando assim uma espécie de relação-fetiche.

O jovem casal passeia por Lisboa, uma cidade que ainda não é, entretanto, a metrópole dos arranha-céus, mas um misto de urbanidade e primitivismo rural. O andar é sempre pelos contornos da cidade, por ruínas e campos que estão na periferia de Lisboa.

⁶⁰COELHO, Eduardo Prado. Vinte anos de cinema português. (1962- 1982). Lisboa: Ministério da Educação: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, 1983, p. 17-8.



O tio, como conhecedor e amante da cidade, leva Ilda e Júlio para o alto do elevador de Santa Justa, na baixa de Lisboa. De lá, pode-se ver o trânsito, o comércio e um agitar de pessoas.

A cena na qual Ilda experimenta e delicia-se com as vestimentas de sua patroa é deflagradora de uma série de conseqüências. Ali se define que Ilda é muito mais afeita aos valores de uma certa mundanidade urbana e aos desejos da burguesia do que Júlio, que permanece ainda bastante arraigado ao modo de viver, pensar e agir de um homem do campo.

A chegada ao baile é definidor. Ilda quer dançar *jazz*, mas Júlio não acerta o compasso. “Não consigo acertar o passo, já dei não sei quantas pisadelas”, declara o rapaz, enquanto Ilda deslumbra-se com o ritmo e a sensualidade dos passos de *jazz* dos outros casais.

O bar Texas é também ponto de clivagem do filme, momento em que se estabelece o conflito entre tio e sobrinho, espécie de metáfora da relação entre pai e filho. Ao tentar misturar-se com os outros, Júlio afoga-se no álcool. Criticado e humilhado publicamente, o jovem revolta-se contra o tio e é salvo da confusão, de maneira um pouco repentina e um tanto engraçada, por um estrangeiro inglês que observava.

Será o estrangeiro aquele responsável por iniciar Júlio na vida sexual. Os dois conversam, cada uma na sua língua materna, e passeiam por Lisboa à noite. Caminhando por vielas e ruelas adentro até toparem com as prostitutas.

Daí em diante, o olhar de Júlio transforma-se. Cansado das primeiras dificuldades e tropeços na cidade, pede para casar com Ilda. A resposta negativa é inesperada e frustrante. Matar Ilda era um pretexto, fugir daquela cidade, um desejo. Depois do último encontro com a jovem empregada doméstica, Júlio vai ao café e depois para a rua – onde é encurralado pela luz dos automóveis, fechando o filme com “o último plano (o confronto final entre Júlio e os carros de faróis acesos, visto do alto de um desses grandes prédios da cidade) é, sobretudo a imagem de um animal acochado e perdido no labirinto de uma experiência absurda.”⁶¹

O enredo central, portanto, de *Os verdes anos* aponta-nos exatamente o olhar de alguém que experimenta os conflitos e as delícias da cidade pela primeira vez. Por outro lado, o eixo organizador da trama deste primeiro

⁶¹ COELHO, Eduardo Prado. Vinte anos de cinema português. (1962- 1982). Lisboa: Ministério da Educação: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, 1983, p. 19



filme de Paulo Rocha é o embate entreposto entre o olhar ingênuo de Júlio e um certo olhar amargo de Afonso, seu tio. A figura deste personagem, o tio, um pouco espécie de “pai bastardo”, é quem nos apresenta e nos insere na vida lisboeta, nas pequenas questões da vida cotidiana da cidade e até mesmo na boemia dos bares e dos cafés.

Será o olhar, portanto, de Afonso, personagem que habita e conhece a cidade de Lisboa que nos abre o filme. A sequência em que Afonso chega em Lisboa de moto é duplamente introdutória: primeiro, porque revela-se o espaço onde se desenvolverá a trama e depois porque assume-se um tom de deslumbramento em relação a uma cidade que parece revelar-se ao cinema pela primeira vez.

A inovação trazida por *Os verdes anos* está, como defendemos aqui, menos na estruturação do enredo ou na exploração de um tema, mas numa certa transposição ao cenário cinematográfico portuguêsas de técnicas de realização advindas dos principais movimentos de renovação de linguagem do cinema europeu das décadas anteriores: o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa.

Ambos os movimentos acima utilizaram como aspecto central a filmagem fora dos estúdios. Para além deste aspecto, vale ressaltar que *Os verdes anos* é uma produção de baixíssimo orçamento que não contou com subsídio público algum- marca de um modo de produção bastante presente não apenas no neo-realismo italiano, como também na nova vaga francesa.

De forma geral e ampla, *Os verdes anos* é um filme fruto da intensa transformação na cultura cinematográfica portuguesa que teve início desde a fundação do primeiro cine-club, levando em consideração a cronologia supracitada de Fernando Duarte. *Os verdes anos* é assim como *Os 400 golpes* do Truffaut – obra que marca a *nouvelle vague* francesa- uma obra cinematográfica dentro de moldes de uma linguagem clássica, inclusive com as influências literárias, típicas da tradição de um cinema narrativo. O que *Os verdes anos* parece ter, de fato, “revolucionado” foi na criação de um mundo diegético essencialmente moderno e urbano, imagem que ainda não se havia feito constante na tradição cinematográfica portuguesa de “fadões, touros e pátios de cantigas” e também pela apresentação de personagens verdadeiramente ambíguos, conflituosos, desesperançados e em constante busca, situação típica de uma profunda reviravolta comportamental dos anos 60.





Para concluir, retomando a análise de Eduardo Prado Coelho sobre *Os verdes anos* é inevitável reconhecer que a leitura do filme, hoje, está assumidamente vinculada a certos “defeitos” na composição dos personagens, na estruturação dos diálogos e no tom melodramático presente no final do filme. Entretanto,

O fundamental não está aqui. Reside, sobretudo, na transgressiva liberdade do olhar, na indisciplina narrativa, na insignificância dos gestos, na banalidade dos personagens, no esquematismo das situações. O filme de Paulo Rocha é acima de tudo um filme pobre dentro de si, e não um filme sobre a pobreza, e faz dessa pobreza interior uma espécie de canto – que vai desembocar precisamente nessa música tão bela de Carlos Paredes que se tornou a imagem mais forte que nos fica do filme. E as sequências mais comovedoras são aquelas em que o percurso da câmara se faz segundo uma razão de ser musical (sobretudo na passagem da cena em que Ilda veste os fatos da patroa para um esplêndido travelling sobre um teto, do qual se descerá para as imagens de um baile quase sonâmbulo recortado a contra-luz sobre o fundo da cidade).⁶²

5.5 Apontamentos sobre a gênese do novo cinema português

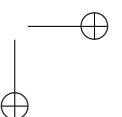
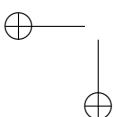
Algumas questões aqui suscitadas foram fruto do debate proveniente da III Mostra de cinema português: O novo cinema português⁶³ na qual alguns dos filmes aqui analisados foram exibidos, como é o caso de *Dom Roberto* e *Os verdes anos*.

Ao questionar sobre a gênese do referido movimento cinematográfico urge a necessidade de estruturar todo o pensamento aqui esboçado nesta tese, desde o vínculo do cinema com o modernismo nos anos 1930 até o alvorecer do cinema novo português entre 1952 e 1963.

O intervalo proposto para esta discussão representa o lançamento de *Sal-timbancos*, em 1952, até o ano de 1963 – que sustentaremos como a data em que muitos aspectos que estavam sendo propostos pela crítica confluem –, pois

⁶²COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português. (1962- 1982)*. Lisboa: Ministério da Educação: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, 1983, p. 19.

⁶³III Mostra de cinema português: o novo cinema português, Cinemateca do Museu de Arte Moderna, novembro de 2009. Curadoria: Jorge Cruz, Leandro Mendonça e Michelle Sales.





é neste ano que estreia *Os verdes anos*, mas também *Acto da primavera*, de Manoel de Oliveira, *A caça*, também de Manoel de Oliveira, *Pássaros de asas cortadas*, de Arthur Ramos e *Verão coincidente*, curta-metragem de António Macedo.

Dessa forma, é pertinente dizer que o fim da *Política do Espírito* de António Ferro abre frente para um novo momento histórico do cinema português, já que com a saída de Ferro, em 1949, e a criação da Lei de Proteção do Cinema Nacional houve, por outro lado, um enorme escasseamento produtivo, como sustenta Christel Henry:

Luís de Pina, dans son bilan des années 40, observe que malgré la loi de protection du 18 février et la “démision” d’António Ferro à la tête de la “politique du cinéma” en 1949, l’idée qui ressort de ces dix années serait celle d’une centralization progressive du cinéma dans l’appareil d’État dans la gestion du cinéma portugais.⁶⁴

Com o “cessar” das diretrizes orientadoras do cinema nacional após a saída de Ferro – principalmente aquelas ligadas ao cinema poético, às adaptações literárias e aos dramas históricos – o meio cinematográfico português vê-se frágil e desguarnecido. E se o modernismo como prática estética sustentava as bases ideológicas desse programa cultural de “moralização” e “estetização” do cinema português – com a preocupação em alçar o cinema à categoria de Arte em primeiro plano –, podemos pensar que o fim da gestão de António Ferro possibilita o questionar desse paradigma orientador, no caso, o modernismo.

O questionamento do modernismo enquanto base estética, no campo do cinema português, segue um caminho similar àquele trilhado pela literatura. O neo-realismo, principal antagonista das idéias do modernismo divulgadas pela *Presença*, no limiar dos anos 1950, apropria-se do cinema ou invade-o, apesar de, do ponto de vista literário, a hegemonia estética do neo-realismo ter acabado em finais da década de 1940, segundo António Pedro Pita.

A apropriação do cinema enquanto plataforma de atuação política é expressa na profunda interferência de Alves Redol no campo cinematográfico português, personagem central do cinema português dos anos 1950, ao lado

⁶⁴HENRY, Christel. A cidade das flores. Pour une réception culturelle au Portugal du cinéma néoréaliste italien comme métaphore possible d’une absence. Thèse de Doctorat. Université de Caen, Universidade de Lisboa, 2002.



de Manuel Guimarães. A “tetralogia do neo-realismo cinematográfico português” iniciada com *Saltimbancos* (direção de Manuel Guimarães, argumento de Leão Penedo) tem Redol como o roteirista dos dois filmes seguintes: *Nazaré*, de 1952, e *Vidas sem rumo*, de 1956. O último filme desta tetralogia é *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa que, com a mesma gênese literária de *Saltimbancos*, dá continuidade à intenção de consolidar as bases de um neo-realismo cinematográfico português.

É por assim dizer que defendemos que os anos 1950 ou *les années noires*, como intitula Christel Henry, representam a tentativa de “reforma” no interior do cinema português, partindo de bases que vinham do neo-realismo literário português e não mais do modernismo.

Baptista Bastos em *O filme e o realismo* aponta o cinema como um dispositivo estético que altera a experiência do tempo e do espaço, modificando, por isso, a representação do “real” e da “realidade”. Para Bastos, Redol é o primeiro escritor que deve ser recuperado nesta perspectiva já que os romances escritos pelo mencionado autor “são livros férteis em ações paralelas, em flash-backs, em planos-conjunto, em grandes-planos e em montagem”.⁶⁵

O cinema neo-realista português dos anos 1950 é, entretanto, rapidamente acusado de ineficácia, má feitura, problemas técnicos e, por outro lado, de pôr em continuidade a vertente de um cinema popular ligado aos temas do povo e do folclore que António Ferro também rejeitava. Um pouco à maneira do *primeiro novo cinema português* dos anos 1930 (pensamos em *Nazaré, praia de pescadores, Maria do Mar e Douro*), Manuel Guimarães vai buscar nos elementos contidos na cultura popular a sustentação dramática e estética de um novo cinema cujas bases políticas, entretanto, são evidentemente outras. O vínculo com a cultura do povo é justamente o aspecto que fez com que o realizador fosse facilmente vinculado a um “cinema velho”.

Dessa forma, a tentativa de recuperar o que aqui chamamos de *tetralogia do neo-realismo cinematográfico português* é exatamente amplificar e aprofundar o debate acerca da interferência do neo-realismo literário no campo cinematográfico, apontando que já constava ali um desejo de opôr-se ao “cinema velho” de António Ferro.

⁶⁵BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Sete ensaios em busca de uma expressão. Lisboa: Arcádia, 1962.



O desejo de oposição a velhas formas de fazer e pensar cinema em Portugal nascem, como queremos defender, de bases primeiramente neo-realistas: há na intenção de alguns escritores do chamado neo-realismo literário português a tentativa de adotar o dispositivo cinematográfico como ferramenta de conscientização política.

O fato de o alvorecer deste cinema de cariz neo-realista ter-se dado durante a década de 1950 tornou a legitimidade desta proposta ainda mais problemática, já que, segundo António Pedro Pita, a perda da hegemonia estética do neo-realismo nos finais dos anos 1940 e a consolidação de uma vertente surrealista fortemente voltada para a construção de imagens alterou completamente as bases da construção imagética em Portugal. Ambos dão-se concomitantemente, como esclarece Adelaide Ginga Tchen:

No ano de 1947, em relação direta com a reorganização do movimento surrealista a nível internacional e a par do clima de Guerra fria no plano mundial, tem início em Portugal a aventura surrealista. Afirmando uma postura independente e contrariando a hegemonia neo-realista no campo cultural, a formação de um grupo surrealista em Lisboa seria o primeiro marco de uma aventura que entre o ético e o estético traria concomitantemente novos valores ao mundo das ideias, das mentalidades e da cultura.⁶⁶

O surrealismo que chega, portanto, tardiamente em Portugal, dispõe de aspectos peculiares em relação ao surrealismo francês no que diz respeito ao âmbito político que se faz necessário comentar. Nascido de uma espécie de revolta interior do neo-realismo, o surrealismo português não podia deixar de apresentar uma faceta política fortemente vinculada ao imaginário marxista. Por outro lado, mesmo que o surrealismo internacional tenha tido sempre alguma ligação com o Partido Comunista, em Portugal, os surrealistas portugueses mantiveram-se sempre “apartados do campo político organizado, legal, semi-legal ou ilegal”,⁶⁷ conferindo problemas inteiramente novos ao campo artístico português.

A explosão do surrealismo, do acaso, do valor onírico das imagens, a perda da crença na razão humana, tudo isto assegurou novos moldes para a

⁶⁶GINGA TCHEN, Adelaide. Surrealismo e revolução. Da responsabilidade desejada ao envolvimento conseguido. Estudos do século XX, nº 1, 2001, p. 52

⁶⁷Ibidem. p. 53





elaboração de imagens e um outro patamar para a realidade que, a partir daí, só pôde ser compreendida quando transcendida a sua materialidade, pois

Dando asas a uma expressão encontrada no culto do inesperado, do acaso, a criação surrealista intensificou o valor onírico da imagem e aprofundou a aventura poética total no abstracionismo lírico da surrealidade, trazendo à comunicação linguagens seguramente novas e ambíguas.⁶⁸

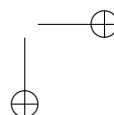
De volta à questão do cinema português, imersos agora na concomitância de um projeto neo-realista e surrealista, um outro importante movimento deve ser recuperado a fim de entendermos o valor desta tetralogia neo-realista. Assim, o próprio neo-realismo italiano, se quisermos traçar comparações apenas com o universo do cinema, já se encontrava em outro estágio: mais aberto a uma poesia das imagens e à experimentação formal e muito menos voltado para um cinema de caráter abertamente engajado ou político.

Diante disso, torna-se possível afirmar que o compasso anacrônico do cinema neo-realista português dos anos 1950 sofreu com os abalos do tempo e das mutações no fazer e no pensar das imagens. O que não nos possibilita dizer que este cinema, esta tetralogia do neo-realismo cinematográfico português, não existiu – como é consensualmente dito na historiografia clássica do cinema português.

O que sustentamos e queremos propor é que a reforma iniciada com Manuel Guimarães, Alves Redol e outros foi a base que consolidou a discussão sobre qual o cinema novo que se queria fazer em Portugal, já que foi exatamente negando o “cinema velho” de Ferro e das comédias, e negando também, por outro lado, um cinema politicamente engajado e popularesco que o cinema novo português vai estabelecendo seus interesses primordiais: um certo descompromisso com o conteúdo e uma forte vertente de experimentação formal. A existência desse cinema neo-realista, em suma, corrobora as formas do cinema posterior, que se quis distante de qualquer resquício neo-realista, como comenta Paulo Filipe Monteiro:

Esgotou-se esse cinema pelos anos 50, a ponto de, em 1955, não ter sido produzida em Portugal qualquer longa-metragem. Poderia pensar-se que a nova geração de cineastas que então surgiu e que, rápida e organizada-mente, soube lutar para ocupar espaços-chave na produção, ensino e crítica

⁶⁸Ibidem, p. 54.





de cinema, haveria de estar mais alinhada com o movimento neo-realista que sucedera ao modernismo do que com quaisquer nacionalismos. Não foi assim e podemos perguntar-nos se o poderia ser, numa arte que, tão dependente dos apoios estatais, dificilmente se poderia eximir dos compromissos nacionais. Nunca o saberemos, porque os caminhos escolhido por essa geração foi o de um combate ao neo-realismo e de um explícito regresso ao modernismo.⁶⁹

O estabelecimento desta base primordial do novo cinema português dar-se-á, entretanto, apenas numa *segunda fase do cinema novo português* que só terá início na década de 1970 com a adesão do Centro Português de Cinema à Fundação Calouste Gulbenkian, configurando um estilo despojado de interesse comercial, característica fundamental da “escola portuguesa de cinema”.

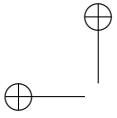
Na *primeira fase do novo cinema português* ou na gênese deste movimento, logo após a rejeição estrutural de *Dom Roberto* pela crítica, é importante apontar a chegada de quatro grandes nomes do cinema português da década de 1960: Fernando Lopes, António da Cunha Telles, Paulo Rocha e António Macedo, juntamente com outros nomes tais como: Arthur Ramos, Baptista-Bastos, Ernesto de Sousa que com os veteranos Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães compõem o elenco de um emaranhado cinematográfico de relações, uma tessitura complexa do estágio produtivo daquele cinema português dos anos 1960.

Após o ano de 1963, aqui posto como marco aglutinador das discussões em torno do cinema novo português, surgem as películas *Belarmino*, de Fernando Lopes, e *Domingo à tarde*, de António Macedo. Muito da problematização entre a ficção e o documentário que o filme de Fernando Lopes traz já havia sido posto por Manoel de Oliveira em o *Acto da primavera*, primeiro filme a revelar o dispositivo e tratar do espaço da filmagem e da sua *mise en scène* como objeto fílmico em si.

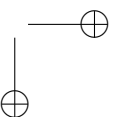
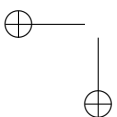
A experiência da técnica do documentário e das entrevistas trazidos pelo primeiro somado à atmosfera do existencialismo do segundo ressaltam a heterogeneidade de propostas e estéticas do cinema novo português, impondo um

⁶⁹MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação. The burden of a nation. FIGUEIREDO, Nuno et GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 39.





lugar para este movimento mais amplo e mais complexo do que um simples grupo de jovens influenciados pela nouvelle vague francesa.





Capítulo 6

Malha de pensamentos

As entrevistas que se seguirão têm como objetivo central aprofundar o debate em relação ao novo cinema português, mas não só: quer-se, principalmente, apresentar melhor o pensamento, a vida e a obra desses cineastas que são os mais importantes nomes de uma primeira fase do novo cinema em Portugal.

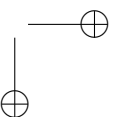
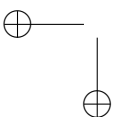
O momento da escuta na ocasião das entrevistas amplifica-se a partir do momento em que, optando por não repetir ou por não citar a fala desses realizadores, estaremos, entretanto, sempre em diálogo com as principais idéias aqui postas.

É assim que o pensamento ora posto por António Macedo, Paulo Rocha, Fernando Lopes e António Cunha Telles foi o lugar de partida de onde muitas das questões teóricas aqui abordadas inicialmente saltaram aos nossos olhos.

As principais influências, os mecanismos de produção, os interesses em voga, as intrigas, as omissões narrativas, as estratégias de consagração, tudo isso imerso no interior da teoria do cinema que, mesmo superficialmente, foi a todo instante citada por esses diferentes nomes da cultura visual portuguesa.

O lugar desse discurso não é tido, por outro lado, como o lugar da verdade dos fatos, mas como o lugar da recorrente e sistemática contestação e questionamento da veracidade dos dados colhidos, digamos, na fonte primária.

Com um arsenal técnico mínimo, as entrevistas foram gravadas e preservadas aqui de forma íntegra, apesar de reconhecer que, em diferentes momentos, editamos, recortamos e aperfeiçoamos o material bruto, posteriormente tam-





bém retrabalhado e editado, dando origem ao documentário *Velhos amigos* (2009), de nossa autoria.

6.1 António Macedo

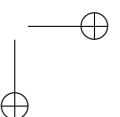
Em março de 2008, partimos para a casa de António Macedo. Macedo, com formação em arquitetura, começou no cinema com dois curtas-metragens que logo despertaram a atenção da crítica: *Verão coincidente* e *Nicotiana*. Bastante experimental e ousado, o realizador inovou no uso de cores e de novas técnicas, marca de seu trabalho também presente no primeiro longa-metragem *Domingo à tarde*, produzido por António Cunha Telles, que estréia em 1965. Ele foi nosso primeiro entrevistado e, naquela altura, as questões propostas eram quase instintivas, de certa forma, sem uma prévia arrumação. Fomos muito bem recebidos e logo propusemos filmar o encontro. Macedo não se opôs e procurou o melhor ângulo e lugar da casa para sentarmos. Após a timidez e a agitação inicial de nos conhecermos, trocamos documentos, presentes e cartas para só depois dar início a uma conversa mais formal que se deu assim:

Michelle: Bom, eu quero começar com o filme *Domingo à tarde* e queria saber como é que foi o processo de produção do filme, e eu tenho uma pergunta que me interessa bastante: como foi a relação com o Fernando Namora, já que o filme é uma adaptação de um romance dele? Por outro lado, o que significa adaptar um romance de um escritor neo-realista, você percebe alguma influência do neo-realismo no seu filme?

A. Macedo: É uma questão extremamente interessante e, mais ainda, é extremamente pertinente. Porque, de fato, o movimento do neo-realismo em Portugal, que se inicia mais ou menos nos anos 40, 50, com vários autores: Alves Redol, o Soeiro Pereira Gomes que também é um nome importante. O que acontece é que alguns dos filmes inspirados em romances do neo-realismo já tinham sido feitos em anos anteriores. Por exemplo, Manuel Guimarães já tinha feito *O Circo*, inspirado em um romance de Leão Penedo, que é também um romance neo-realista, trágico...

Michelle: Os *Saltimbancos*?

A. Macedo: Os *Saltimbancos*... pronto. Mas o que acontecia é que a idéia do novo cinema português não foi uma idéia que surgiu assim em bloco. Nós



tivemos uma confluência de coincidências. Mas isso eu explico um pouquinho melhor. Durante os anos 50, a década de 50, o cinema português caiu de uma maneira extraordinária. Mesmo com essa influência, digamos, da literatura neo-realista, que não era só em Portugal, foi uma coisa européia, geral. Por exemplo, o cinema italiano era todo neo-realista, como sabes, os argumentos do Zavattini eram todos argumentos neo-realistas. O neo-realismo, digamos, era uma expressão literária para uma concepção, de certa maneira, histórica ou marxista, sociológica, enfim, que foi transposta para a literatura. Aqui em Portugal com mais dificuldade porque vivíamos em um regime de censura. Portanto, tínhamos um regime de censura e o neo-realismo não era encarado com simpatia pelo Salazar, pelo regime salazarista. Portanto, assim houve obras que foram proibidas nesta altura, por exemplo, o próprio Bernardo Santareno que era autor de peças de teatro e também um poético mágico, mas dentro de uma linha também neo-realista porque ele estava secretamente filiado ao partido comunista, e o partido comunista estava clandestino nesta altura, é evidente. Portanto, a relação que se pôs entre o tal do cinema novo português que surgiu nos anos 60 e o neo-realismo que já existia, e incluso alguns filmes neo-realistas que existiram antes, mas tinham muito má qualidade. Um outro que tinha má qualidade, por exemplo, o *Saltimbancos*, do Manuel Guimarães, que é um filme interessante como temática, mas tem má qualidade. Quer dizer, os espectadores iam lá e ‘ah, está mal feito’, é o tipo de cinema mal feito que o próprio espectador já nota. Outro filme que apareceu mais ou menos na mesma linha era *A Raça* do Augusto Fraga, também sobre a história de uma família, uma coisa dramática. Um outro filme neo-realista que começou a inaugurar nos anos 60, de certa maneira, a configurar um certo tipo de novo cinema, que nós chamávamos de novo cinema português, foi um filme do Ernesto de Souza, chamado *Dom Roberto*. O *Dom Roberto* é o nome que se dá em Portugal, não sei se no Brasil também, é um filme neo-realista perfeitamente, muito interessante, mas ainda é um filme incipiente dentro do neo-realismo, é um filme incipiente. E também a estrutura, narratividade, a própria concepção das personagens, há certas coisas que são ali um pouquinho irrealis, que o personagem não se comportaria realmente... quer dizer, é um neo-realismo um pouco por isso. De qualquer maneira foi uma porta que se abriu e o Ernesto de Souza teve um grande mérito, enquanto ele foi vivo, ele tinha dez anos a mais que eu. E ele abriu portas de fato com este filme, tal como o Arthur Ramos com o *Pássaros de Asas Cortadas*, que foi inspirado

em uma peça de teatro do Luiz Francisco Rebello, que também era um neo-realista, então tinha estes dois filmes do princípio dos anos 60. O *Pássaros de Asas Cortadas*, do Arthur Ramos, e o *Dom Roberto* do Ernesto de Souza, ainda não são novo cinema português, mas são pré- novo.

...

Acontece que estávamos neste impasse e o que havia muito era de fato o cineclubismo, nos anos 1950 para 1960. O cineclubismo tinha uma grande força e era natural porque os filmes eram quase todos proibidos. E os cineclubes iam procurar, dos filmes que não eram proibidos, pelo menos aqueles que tivessem qualquer coisa de interessante à volta do qual se pudesse discutir. E os cineclubes faziam sessões e tinham muitos sócios, realmente o cineclubismo em Portugal, dentro dos países europeus, devia ser dos países com mais cineclubes na Europa. Nessa época, o país que tinha mais cineclubistas em seguida de Portugal era a França. Portugal e França estavam à frente. A França por razões culturais naturais, e Portugal por causa da censura, a censura era tão opressora que era um escape, o cineclubismo era a nossa escola de cinema. Eu tinha dezoito ou dezenove anos nesta época, os anos 1949, 1950. E eu ia para os cineclubes, pagávamos uma cota mensal que era muito barata, era um preço irrisório e com este dinheiro tínhamos direito de ver dois filmes por mês, e os filmes vinham acompanhados com um folheto explicativo para mostrar os aspectos estéticos, técnicos e ideológicos que os filmes tinham. Claro que aquilo era feito com muito cuidado para conseguir passar na censura. E eu me entusiasmei, porque tenho um grande entusiasmo por cinema desde novo. E realmente o cineclubismo pra mim foi a grande escola, não havia escola de cinema em Portugal. Agora já há, mas naquele tempo não havia escolas de cinema, o que havia era na França, o IDHEC.

Michelle: E o que vocês viam nos cineclubes?

A. Macedo: Bom, nós víamos, sobretudo, filmes franceses. René Clair, Jean Renoir, e depois os filmes do Bergman, naturalmente, isto já foi um pouquinho mais tarde. Víamos também os filmes americanos da boa época, do cinema negro.

Michelle: E os italianos?

A. Macedo: Os italianos, sem dúvida, claro. Todos aqueles autores italianos. Os filmes que nós víamos eram os filmes em preto e branco, naquela altura o normal era um cinema em preto e branco.

Michelle: Os russos não?



A. Macedo: Não, os russos eram proibidíssimos! Os russos eram proibidíssimos! Nem falar nisso! Os filmes russos, ou melhor, soviéticos, há uma sutil diferença, eram rigorosamente proibidos em Portugal desde 1931 ou 1933, desde que o Salazar tomou conta do poder, até o 25 de Abril, em 1974. Os filmes soviéticos eram rigorosamente proibidos, não só soviéticos, mas todos os filmes da área da cortina de ferro: romenos, polacos, tchecos, eslováquios... portanto, tudo proibido, esses não podíamos ver. Às vezes, excepcionalmente, me ocorreu ter visto em um cineclube, um filme tcheco que a censura deixou passar porque achou que era inofensivo. E, de fato, era um filme mágico, um filme místico, mas não era no sentido católico, digamos assim, era místico no sentido transcendental. Era um filme extraordinário que tinha transições de espaço e de tempo estranhíssimas, os personagens estavam aqui, tanto estavam em um lugar como em outro, depois voltava outra vez. Quer dizer, tinha uma técnica narrativa completamente nova, diferente, estranha. Eu sei que no cineclube ficaram todos fascinados por aquele filme. Eu não recordo o nome do filme, nunca mais o vi depois. O filme desapareceu, não sei se a censura depois tomou conta dele só por ser tcheco, porque o filme não tinha nada de “politicamente” perigoso.

Michelle: Então o senhor acha que a escola para os anos 1960 foi esse movimento dos cineclubes dos anos 1950?

A. Macedo: Foi. E depois a *nouvelle vague* francesa que surgiu em 1959 que também foi logo para os cineclubes.

Michelle: E o que é que chegou aqui?

A. Macedo: Foi o Truffaut com *Os quatrocentos golpes* porque era um filme inofensivo. Eram crianças, uma escola de crianças, então, do ponto de vista da censura, *Os quatrocentos golpes* era um filme inofensivo. Os filmes da *nouvelle vague*, de uma forma geral, passavam, exceto alguns do Godard que tinham algumas pornografias lá pelo meio então era cortado, às vezes não eram proibidos, eram cortados. Porque a censura cortava cenas quando achava que havia cenas impróprias, então cortava-as e os filmes passavam. Mas muitas vezes, e até nos cineclubes, víamos filmes que estavam cortados. Então nos cineclubes havia pateadas quando se detectavam os cortes. E havia sempre polícias de um lado e de outro a olhar para ver quem eram os “pateantes”, mas não se podia ver porque se pateava do joelho para baixo, portanto, não havia problema.

...

Livros LabCom



Ora bem, acontece que o cinema português precisamente por vir desta repressão, advido a um certo neo-realismo que começou a perder entusiasmo porque os filmes italianos eram tão bons que apagavam tudo... Apagavam pelo seu brilho, ofuscavam, por melhor dizer... E as pessoas deixavam de se interessar por filmes americanos e os pobres dos filmes portugueses que queriam fazer um pouco de neo-realismo, como, por exemplo, o *Pássaros de asas cortadas*, o *Dom Roberto*, *A raça*, o *Saltimbancos*, as pessoas não se interessavam, porque os seus equivalentes italianos eram tão bons, tão espetaculares, tão surpreendentes que as pessoas deixavam de ver cinema português.

Michelle: Naquela época, o que mais chegou do neo-realismo italiano aqui em Portugal?

A. Macedo: Rossellini, todos eles, o Sicca, Vittorio de Sicca, todos os argumentos do Zavattini. Tiveram outros, o De Santis também. Todos aqueles filmes dos italianos do princípio do neo-realismo passavam. Já não me lembro todos, porque já se vão muitos anos. Mas, curiosamente, não eram proibidos totalmente pela censura porque, apesar de tudo, a Itália tinha lá o Papa e não era um país comunista, não estava para lá da cortina de ferro. Portanto, os filmes passavam, não eram muito cortados pela censura. Eu recorde-me de ter visto um filme que era *O pão nosso de cada dia*, agora não me recordo o nome do realizador, que contava a história do desemprego e da falta de trabalho que havia na Itália. Era baseado numa história real de um anúncio de emprego de datilógrafa numa pequena empresa no 3º andar num prédio velho e apareceram mais de trezentas ou quatrocentas raparigas todas para concorrer ao emprego. Elas estavam a se atropelar de tal maneira que encheram a escada toda desde o rés-do-chão ao terceiro andar e, simplesmente a escada era uma escada velha e o peso daquelas trezentas raparigas nos três andares de escada fizeram com que a escada caísse. Foi uma das coisas mais horrorosas que aconteceu em Roma porque morreram quase todas.

Michelle: E o senhor acha que esses filmes que passaram nos cineclubes influenciaram o grupo do novo cinema português?

A. Macedo: Em parte, de uma certa maneira. Era aí que eu queria chegar. E houve aí divergências. Não vamos falar de cinema novo português como se fosse um bloco. Não é verdade. Influenciaram. Só para dar esse exemplo d'*O Pão nosso de cada dia*, esse filme tinha portanto umas características sociais de caráter bastante marxista, digamos, porque era o drama de toda aquela sociedade que permitia aquela desgraça e foi resultado e fruto de grande an-

siedade que as pessoas tinham pela falta de emprego. Então, acontece que esse filme passou cá cheio de cortes, nós só vimos metade do filme e, em contrapartida, passou na íntegra um outro filme contando a mesma história, exatamente o mesmo episódio, mas visto de outra maneira, chamava-se: *Três histórias proibidas*. Não me recordo agora o nome do realizador, mas é muito conhecido e isso o José de Matos-Cruz sabe e pode dizer-lhe. Esse último tinha uma visão assim: o problema não é social, o problema é individual. A fatalidade aconteceu porque houve uma das raparigas que tinha um problema lá em casa, ou estava mal, etc. começou a descer as escadas ao contrário e provocou agitação e então aquilo abateu tudo. Repare a diferença de perspectiva: o mesmo acontecimento se for visto de um ponto de vista social, sociológico, é um problema global, é uma visão comunista, digamos assim. Depois, temos a visão católica: o que interessa é o indivíduo, não a sociedade.

...

Entretanto, o que acontece é o seguinte: nascia de uma série de circunstâncias puramente casuais e de coincidências eu, que tinha a formação cineclubista, mas tinham uma formação mais estética porque eu tive um curso de arquitetura antes. Eu exerci a profissão de arquiteto durante vários anos. Depois em 1964 deixei, abandonei completamente a profissão e dediquei-me somente ao cinema. Foi para fazer precisamente o *Domingo à tarde*. Eu era empregado na Câmara Municipal de Lisboa, mas não gostava daquilo porque era um trabalho burocrático, não era aquilo que eu queria. Eu queria era fazer filmes. E logo que tive oportunidade, foi com o António da Cunha Telles, o produtor do *Domingo à tarde*. Aliás, eu já tinha começado a fazer filmes de curta-metragem porque isso eu podia fazer nos intervalos de ser arquiteto. O primeiro curta-metragem que eu fiz profissional foi em 1962, que estreou como complemento do *Pássaros de Asas cortadas*, era um filme muito estranho chamado *Verão coincidente*, inspirado num poema um bocado surrealista da Maria Teresa Horta. E o filme também era um bocado surrealista, não tinha nada de neo-realismo e fez até um certo êxito na altura pela surpresa porque ninguém esperava um filme daqueles.

O *Verão coincidente* era um documentário, um filme de 15 minutos que fazia parte, era um complemento do programa que antigamente existia aqui em Portugal, e que permitia que antes de um filme de fundo, passavam-se dois ou três documentários pequenos, e depois de um pequeno intervalo é que víamos o filme principal.

Livros LabCom

...

Antigamente ir ao cinema era um ritual, havia as luzes que se apagavam, havia uma cortina que subia, outra cortina que subia, ainda havia mais uma cortininha lá atrás. E quando se apagavam as luzes de cima, acendiam-se as luzes verdes nas fileiras de baixo. Nem queira saber o que era aquilo, ficávamos ali quase dez minutos em um fascínio, a preparar o ambiente para saborear o filme que vinha a seguir, aquilo era uma liturgia, aquilo era como ir à missa, uma missa solene. Ir ao cinema era uma missa solene, era uma liturgia. E, obviamente, naquela época, o tipo de cinema que me interessava fazer era um cinema estético, era um cinema realmente de pesquisa, um cinema de pesquisa, digamos assim.

Michelle: Pesquisa formal?

A. Macedo: Formal, e não só formal, estética e ao mesmo tempo transmitir uma certa filosofia. Eu não era neo-realista. Não era, não fui e nunca tive inclinação para isto. Porque eu nunca tive simpatia pelo neo-realismo, pelo marxismo, pelo comunismo, pelo fascismo, quer dizer, tudo quanto sejam... Eu sempre fui anarquista, pronto, está tudo dito, eu até costumo dizer, eu sou um anarco-místico. Eu sou um anarco-místico, ou seja, tenho um certo tipo de misticismo que não é o da Igreja católica...e sou mesmo um anarquista porque de fato não tolero nenhuma forma de poder, venha ela de onde vier, seja ela qual for. Portanto, eu detestava o governo de Salazar, que era totalitarista, como detestava o Stalin na União Soviética. E, no entanto, aqui em Portugal havia uma dicotomia que era assim: para odiar o Salazar tínhamos que adorar o Stalin. Ou então, quem detesta o Stalin, adora o Salazar. E eu pensava: não, eu detesto os dois. Tanto um como outro estão contra aquilo que eu sou.

(pausa)

Michelle: Então qual o porquê do romance do Fernando Namora que o senhor adaptou?

A. Macedo: Era isso que lhe ia contar. Eu queria fazer um filme chamado *A promessa*, inspirado na peça de mesmo nome do Bernardo Santareno. Eu o conheci pessoalmente, fui muito amigo dele, ele morreu prematuramente, tive um grande desgosto, pronto. E quando saiu *A promessa* em 1957, portanto, eu tinha vinte e cinco anos e ainda era cineclubista, ainda não tinha começado a fazer cinema. E em 1957, o Bernardo Santareno publicou o seu primeiro livro que tinha três peças de teatro: *A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada* e ele ofereceu-me. Quando eu li *A promessa* fiquei maravilhado. Pensei logo que



dali faria um filme fabuloso, mas que tinha que ser feito à cores. Comecei a ver logo as cores. Toda aquela aldeia de pescadores, todo aquele irreal, aquelas bruxas que apareciam, parecia o *MacBeth*. O Bernardo Santareno tinha muita força, ele era um comunista, mas era comunista místico ao mesmo tempo, por isso é que eu e ele nos dávamos bem. Ele era mais comunista, eu era mais anarquista. As peças de teatro dele eram muito fortes. A peça foi posta em cena nessa altura em 1957, no Porto, e foi rapidamente proibida. E eu queria fazer esse filme, está a ver a ousadia deste louco querer num regime deste fazer este filme.

Entretanto, isso foi em 1957. Nos anos seguintes, eu escrevi um grande livro chamado *A evolução estética do cinema*. Comecei a escrever em 1959, deu muito trabalho para fazer porque é uma ontologia. Não havia nada em Portugal. E eu então fiz esse livro com uma série de textos do Eisenstein, do Pudovkin. É uma preciosidade este livro. Tem aqui tudo. E até como é que o Eisenstein fazia os filmes dele: como ele obtinha certos enquadramentos, efeitos. Eu consegui uma parte deste material na Cinemateca aqui em Portugal.

Michelle: O senhor levou quanto tempo para escrever?

Macedo: 3 anos.

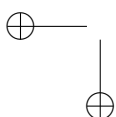
Michelle: Foi antes do *Domingo à tarde*.

Macedo: foi entre 1959 e 1961. Isto é o resultado do cineclubismo ao mesmo tempo. Isso me ajudou também a tornar-me conhecido. Esse livro fez sensação na época, obviamente, pela dimensão que tem e, sobretudo, por que não havia nada em Portugal. Isso facilitou também fazer as primeiras curtas-metragens. Fiz o *Verão coincidente* e a seguir fiz outro chamado *Nicotiana* que era sobre uma fábrica de tabaco em que eu utilizei pela primeira vez música eletrônica no cinema português em 1963, imediatamente anterior ao *Domingo à tarde*.

...

É o que aconteceu foi o seguinte, a tal coincidência que eu estava a falar que deu origem ao novo cinema português porque, entretanto, começou a surgir o cinema novo brasileiro que tinha o Glauber Rocha e outros. Aliás, já antes disso tinha aparecido *O Cangaceiro* que ganhou prêmio em Cannes e causou ali muita sensação na altura. Mas, depois surgiu um outro tipo de cinema com o *Deus e o Diabo na terra do sol* que era também mágico à sua maneira esse cinema brasileiro, o novo cinema brasileiro. Tinha realmente uma magia. E isso tocou muito uns entusiastas de cinema que começaram a

Livros LabCom



surgir que não tinha nada a ver com os cineastas anteriores. E não tínhamos nada a ver uns com os outros. Aconteceu que o António da Cunha Telles estava a fazer o curso de cinema em Paris, no IDHEC. E o Paulo Rocha também. Eles eram colegas. E o Cunha Telles era muito jovem e muito rico, era de uma família muito rica. Uma família da Ilha da Madeira. E, portanto, ele pode se dar ao luxo de ser produtor e investir. E quando vieram para Portugal eles decidiram produzir imediatamente um filme que não tivesse nada a ver com o tal neo-realismo. Repare, essa relação que parece haver entre o cinema novo e o neo-realismo não existe muito. O que havia era uma reação contra o neo-realismo. Para começar foi o António da Cunha Telles, como produtor, e o Paulo Rocha como realizador, os dois tinham muito pouco a ver com o neo-realismo. O Paulo Rocha era um sonhador. E quando ele fez, em 1962, *Os verdes anos* é um filme que se parece muito mais com aquele frescura da *nouvelle vague* porque ele tinha estado lá e tinha acompanhado, em 1959, o Truffaut e todo aquele movimento que começou a surgir como reação contra o cinema americano do *star system*. E quando eles chegam cá e fazem *Os verdes anos* aquilo foi uma “pedrada no charco”. Surpreendeu toda a gente porque aquele filme não era neo-realista, era muito esquisito, também não era *nouvelle vague*, mas andava por ali, era assim um filme fresco. É um filme lindo. E aquilo criou imediatamente uma expectativa. Entretanto, o Fernando Lopes estava a fazer um curso de cinema não em Paris, mas em Londres, na London Film School. Esse Fernando Lopes que eu não conhecia pessoalmente... Eu quando estava a preparar aquele livro que lhe mostrei precisava de muitas fotografias que estava num gigantesco arquivo, precisava, sobretudo, de fotografias de filmes mudos, de filmes antigos, de filmes clássicos e alguém informou-me que existia um tal Fernando Lopes que estava na London Film School que talvez pudesse ajudar. E eu escrevi ao Fernando Lopes pedido fotografias do Murnau, do Fritz Lang e ele respondeu... foi assim que eu conheci o Fernando Lopes. Quando ele veio, veio com a técnica inglesa do *free cinema*. Repare, Paulo Rocha com a técnica francesa e o espírito da *nouvelle vague*, veio o Fernando Lopes com a técnica inglesa do *free cinema*, do cinema direto. E o Cunha Telles ficou desvairado com a possibilidade de agarrar uns jovens que estavam a aparecer que não tinham nada a ver com coisa nenhuma. Portanto, repare, *Os verdes anos*, história original não foi inspirado em romance neo-realista, mas na poesia da *nouvelle vague*. Depois, *Belarmino*, história original, de certa maneira um pouco mais



neo-realista porque se passa nos bas-fond do pugilismo, do boxe, mas é muito sutil. O que ele agarrou foi o realismo do *free cinema*, do cinema inglês, da reportagem, do cinema direto e, no fundo, também influenciado pelo cinema soviético que eles viam lá fora. Aqui não se via. Mas aquele cinema soviético do Dziga Vertov, o cinema-olho. Entretanto, o Cunha Telles depois de fazer esses dois filmes começou a arruinar-se porque *Os verdes anos* e o *Belarmino* tiveram um relativo sucesso de estima, mas muito pouco retorno comercial. E quando eu fui falar com o Cunha Telles sobre o meu projeto d'A promessa, ele logo hesitou e disse que era caríssimo. À cores! Nem pensar nisso! A guerra entre mim e o Cunha Telles era que ele queria que eu fizesse *A promessa* à preto e branco e eu disse-lhe que só poderia conceber esse filme a cores. E ficamos nesse impasse. Entretanto, o Cunha Telles queria fazer um terceiro filme e enquanto estávamos neste impasse, um dia, ... Eu era amigo do Fernando Namora... E enquanto estávamos nesse impasse, encontrei-me na rua com o Fernando Namora e fomos tomar um café. O Namora perguntou-me se eu já havia lido o último livro dele, o *Domingo à tarde* e eu disfarcei como pude porque não conhecia a obra. De repente ele me propõe fazer um filme sobre o *Domingo à tarde*, oferecendo ajuda inclusive na produção. Eu sabia que ele era neo-realista, não era nada na minha linha, mas eu era amigo dele, pronto. Saí dali a correr para comprar o livro e depois que eu li fiquei horrorizado. É um romance pesado, cheio de dramas mentais. Aquela gente passa o tempo todo a pensar. Logo pensei em explorar aqueles dramas do ponto de vista daquilo que me interessava que era um certo tipo de existencialismo filosófico não do tipo Sartre, mas do tipo Heidegger porque eu sempre gostei muito da metafísica alemã. E quando eu decidi, falei com o António da Cunha Telles. O António da Cunha Telles não tinha dinheiro para fazer o filme, mas o Fernando Namora estava tão entusiasmado com a idéia que arranjou financiamento para o filme. Nesse tempo não havia financiamento, o IPC só apareceu em 1973, dez anos depois. Estou a lhe explicar essa gênese para perceber que os três filmes que inauguraram o cinema novo... Esses três filmes do cinema novo apesar de tudo nesta fase... Repare que o *Domingo à tarde* ainda teve boas críticas juntamente com *Os verdes anos* e com o *Belarmino*.... Aqueles três filmes surgiram nos anos 1960, entre 62 e 65, e a crítica intelectual soldou aquilo como sendo a grande novidade, a grande frescura, era um cinema novo.



6.2 Fernando Lopes

O autor de *Belarmino* recebe-nos numa manhã de sábado, poucos dias depois do 25 de abril de 2008, ainda numa atmosfera bem própria às comemorações da data em Portugal. Fernando Lopes, de origem rural, vem para Lisboa com a mãe ainda menino. Ingressa no cinema pelos círculos cineclubistas e depois na televisão pública portuguesa (RTP) em 1957. Dois anos depois, rumo a Londres para se formar em realização cinematográfica na London School of Film Technique. Regressa a Portugal e realiza alguns curtas-metragens bastante promissores. As dificuldades financeiras fazem-no prosseguir a sua carreira sobretudo no cinema publicitário e institucional. Até final da década de 70, apenas realiza mais duas longas: *Uma abelha na chuva* (1972) e *Nós por cá todos bem* (1978).

Michelle: Eu gostaria de começar esta conversa com a sua formação e a sua vontade de fazer cinema.

Fernando: Bom, eu fui pra Londres no final de 1959 e voltei quase em finais de 1961. E fui para London Film School e tive sorte de apanhar uma série de pessoas que estavam também eles próprios a fazer uma revolução no cinema inglês. Lindsay Anderson foi meu professor, Tony Richardson, Karel Reisz foi meu professor de montagem, gente assim... e mesmo no teatro, na parte dos atores. Isso foi importantíssimo para o movimento intelectual que existia nessa altura, *Left Review* e coisas assim, mais à esquerda. E para além disso, Londres foi importante porque eu consegui ver filmes, todos os grandes clássicos que não conseguíamos ver na altura...

Michele: O quê, por exemplo?

Fernando: Filmes que vinham desde Eisenstein ao Pudovkin, tudo, e acompanhar, por exemplo, o início do Bergman, do Ozu. E isso evidentemente marcou-me muito e, sobretudo, o movimento do *free cinema* com Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson, e eu como aluno da escola pude participar em documentários como estagiário em algum desses filmes. Portanto era todo um movimento que simultaneamente coincidia com o que estava a ser o movimento da *nouvelle vague* na França. Isto tudo juntou-se, eu estava entre Londres e Paris frequentemente. E por outro lado também podia ver em Londres filmes que aqui nunca podia ter visto, porque havia a censura e essas coisas todas, como...

... o *Shadows* do Cassavetes, que me marcou imenso e outros que eram os pré-cineastas independentes americanos, e isso era uma nova idéia do cinema, uma nova imagem, novas idéias de imagens e de sons... a relação do cinema e da vida era muito forte nessa altura. Portanto, eu lembro-me perfeitamente de ter assistido a estréia do *A bout de souffle* do Godard, *Os Quatrocentos Golpes* do Truffaut, com quem depois fiz uma entrevista em Londres. Com isso tudo, deu-nos a idéia que o cinema não era uma coisa puramente técnica à americana com os gêneros... Era uma coisa que tinha a ver com nossa própria vida, digamos que a relação entre o cinema e a vida era muito forte nesse grupo de cineastas. E eu tive a possibilidade de ter ficado em Londres, porque eu tive convites para ficar quer na BBC, quer na Shell Film Unit e decidi que tinha que vir para Portugal, com tudo que isso significava em 1961, 1962... Que era vir para um país cinzento, com uma ditadura, mas que era possível com outros amigos meus fazer qualquer coisa juntos, dar uma outra imagem, outros sons sobre este país, e foi um bocado assim que começou o cinema novo. Tivemos a sorte de apanhar um produtor que também tinha estado em Paris com Paulo Rocha, o Antônio de Cunha Teles, que tinha alguma fortuna pessoal e, portanto, pudemos fazer quer *Os Verdes Anos*, quer o *Belarmino*, e o próprio *Domingo à Tarde* do Antônio Macedo, sem subsídios. Até porque não podíamos concorrer porque tínhamos uma ficha na PIDE e não podíamos concorrer

Michelle: O senhor tinha uma ficha na PIDE?

Fernando: Tínhamos todos. Eu tinha um bocadinho mais porque como eu tinha começado na televisão em 1957 e, particularmente, porque em 1962 houve uma grande crise académica aqui, grandes manifestações de estudantes e, naquela altura, eu assinei um papel e dei apoio aos estudantes na televisão em 1963. Foi aí que eu fiz o *Belarmino*.

Michele: E esse papel que o senhor assinou era para quê?

Fernando: De apoio aos estudantes.

Michele: entendi.

Fernando: E isso foi parar na PIDE.

Michele: entendi.

Fernando: Bom... E, portanto tive que sair. Saí em 1963. Foi muito bom porque acabei por fazer o *Belarmino*. Porque encontrei o Cunha Teles que decidiu fazer o filme com o dinheiro dele. Eu não podia concorrer nem ao Fundo de cinema, nem o Paulo Rocha, nem o Macedo. Portanto, era uma

forma de resistência cultural e política. E isso vinha de um movimento do qual, de certo modo, todos tínhamos participado, quer eu, quer o Paulo Rocha, quer o Macedo... que era o movimento cineclubista, que era um movimento muito forte, muito importante, e que obviamente tinha uma grande conotação política, de resistência política e de resistência cultural. E isso fazia com que nós pudéssemos ver alguns filmes que não passavam nas salas: o Rosi, Alan Renais, e outros e outros e outros que eram só vistos em cineclubes. É isso... o cinema novo é feito como uma forma de resistência mais cultural, mas obviamente que o cultural implica o político. Digamos que a questão estética não era a única, havia também uma questão ética e ideológica. Isso é marca dos filmes quer do Paulo Rocha, quer meus. Particularmente, Paulo Rocha com *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida* e eu com *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*.

Michelle: E como surgiu a idéia para o *Belarmino*?

Fernando: Eu conhecia o Belarmino da noite, da má vida. Ele era um boxer, um boxer falhado e parecia que era uma bela metáfora de Portugal. Eu conhecia-o dos cabarés da noite, e decidi que seria interessante fazer um filme com ele. E aí lembrei-me muito do *Shadows* do Cassavetes... E acabei por fazer o *Belarmino* contra todas as regras do cinema português daquela altura que era quase inexistente. Fazia-se muitos filmes, mas a questão estética era inexistente. Era um cinema de regime, pequenas comédias populares... O *Belarmino* nesse sentido era uma aventura pessoal fortíssima. Eu tive uma equipe reduzida, que estava toda a começar, éramos todos fora do sistema, desde o diretor de fotografia até o realizador. E nesse aspecto foi uma pequena revolução. O que é curioso é que, simultaneamente, assim como aconteceu aos Cassavetes e ao Godard e ao Truffaut, ao Chabrol e toda essa gente ... Isso coincidiu com o conhecimento que eu tive aqui em Portugal, na altura ... é curioso... A primeira pessoa, uma das primeiras pessoas que assistiu a montagem do *Belarmino* foi o Cacá Diegues e depois o Glauber Rocha. O *Belarmino* chegou a passar no festival de Pésaro clandestinamente. O primeiro festival de cinema novo...O mesmo festival que deu ao Glauber Rocha o prêmio pelo *Barravento* deu o prêmio de crítica para mim pelo *Belarmino*. E aí ficamos muito amigos, tivemos imensas relações, eu e o Glauber, sobretudo em Paris, e depois aqui em Lisboa já na fase final do Glauber, quando eu era diretor de co-produções do serviço público, já muito depois do 25 de



Abril. Naquela época, tivemos a idéia de fazer um filme que se chamava *Uma Cidade Qualquer*. Depois que ele morreu, eu dei o roteiro para a mãe dele...

A relação com o cinema novo brasileiro foi sempre muito forte. Não só minha, mas o Paulo Rocha que também era muito amigo dele. E há, de resto, um livro sobre o Glauber Rocha onde estamos todos durante o último ano da vida dele aqui em Lisboa com o Cunha Telles, na casa do Cunha Teles... Foi publicado na França esse livro. E estou eu, o Paulo Rocha, o Glauber. Nesse sentido, a idéia do cinema novo, “câmera na mão e pé no chão”, foi seguida à letra para o *Belarmino*.

Michelle: E o senhor acha então que para além de uma coincidência de língua e uma proximidade cultural, há uma proximidade ética e estética também entre os movimentos, aquilo que aconteceu no Brasil...

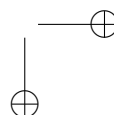
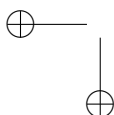
Fernando: Não sabíamos muito bem o que é que cada um estava a fazer. Mas depois, na medida em que íamos vendo as imagens que cada um de nós fazíamos, achávamos que fazíamos parte da mesma família. Família estética, cinematográfica e política.

Michelle: E o senhor acha que o Gláuber teve uma influência no meio cinematográfico português da altura?

Fernando: Ele até teve, teve uma grande influência. Não tanto sobre mim, mas particularmente sobre o Paulo Rocha. *O Mudar de Vida*, por exemplo, é um filme que é muito marcado pelo Glauber. Eles eram muito amigos, o Glauber e o Paulo. E mesmo quando chegou o 25 de Abril nós fizemos um filme coletivo, e talvez o melhor momento do filme coletivo que fizemos, *As armas e o povo*, é do Glauber.

As armas e o povo foi feito no 1º de maio, logo a seguir ao 25 de Abril. Eu fiz o comício aqui perto da minha casa enquanto o Glauber andava aí pela rua. Foi muito boa a intervenção dele no filme... convivemos muito nessa altura, ele participou imenso na organização do sindicato dos cineastas portugueses. Depois, voltou para Paris, mais tarde voltou aqui em Lisboa, mas já na fase final quando ele acabou, praticamente, por morrer aqui... Foi muito acompanhado por nós todos, por mim, por Paulo, por José Fonseca e Costa...

Michele: E a sua relação com o grupo do neo-realismo literário? Percebi que o senhor adaptou, além do *Abelha na chuva*, o *Delfim*, do Cardoso Pires que são escritores com uma atuação política muito forte, uma postura ideológica totalmente contrária ao regime.



Fernando: Não adaptei só o Carlos de Oliveira e o Cardoso Pires, adaptei também o Tabucchi, o António Tabucchi, *O Fio do Horizonte*. São pessoas politicamente muito fortes. Fizeram parte da minha vida.

Michele: E qual era a sua relação política com essas pessoas?

Fernando: Era forte, era muito forte. É difícil tentar explicar isso, mas era muito forte. Tínhamos uma posição política de absoluta oposição ao regime, à ditadura. Depois havia nuances. Uns podiam ser do partido comunista, outros poderiam não ser, o que era o meu caso. Eu, por acaso, nunca fui membro do partido comunista, mas sei que alguns eram. O Carlos do Oliveira e o Cardoso Pires, por exemplo, foram. E isto dava também discussões muito interessantes.

Michele: Que sentido? Do tipo: “você devia ser também do partido comunista?”

Fernando: Eles achavam que eu devia e eu tentava explicar porque eu não queria ser.

Michele: E por que o senhor não era?

Fernando: Porque eu tinha vivido na Inglaterra, e depois tinha feito um grande estágio nos Estados Unidos de seis meses, fui até estagiário do Nicholas Ray que é outra das minhas referências. E ali tinha visto democracias a funcionar e, portanto, passei a nutrir uma espécie de profunda dúvida sobre o que era o socialismo real, o chamado socialismo da União Soviética. Depois de viver em Inglaterra e nos Estados Unidos percebi que preferia de fato esse lado, o confronto que há aberto na democracia. Eu não gostava dos “*dictators*”. Mas isso nunca desfez a nossa amizade, entre mim e o Carlos de Oliveira ou entre mim e o Cardoso Pires, porque tínhamos uma coisa em comum: era preciso deitar abaixo o fascismo em Portugal.

Michele: E o senhor acha que esse foi o propósito do grupo do cinema novo?

Fernando: Na pequena e modesta medida que o cinema pode influenciar na sociedade: foi.

Michelle: Porque o *Belarmino*, apesar de ser um personagem que quer mudar de vida, porque ele quer ascender socialmente, ele não é um personagem revolucionário, porque ele não quer transformar.

Fernando: Não, não, ele era revolucionário por si mesmo, para a vida que ele fazia. Ele era o oposto do sufoco que era Portugal nessa altura. Ele era... ele mexia-se bem, era vivo, porque era pugilista, tinha um corpo que

se mexia, que era uma coisa já em si revolucionária. E depois no fundo, ele acreditava que alguma coisa podia mudar. Havia sempre essa esperança. E nesse sentido, Belarmino é um personagem, digamos, quase emblemático do que viria acontecer.

Michelle: De mudança...

Fernando: De mudança, sim.

O Belarmino tinha sempre a esperança de que tudo podia mudar, e que de um dia para o outro ele podia chegar a ser campeão. Isto era uma coisa rara no cinema português daquela altura. Para não dizer de hoje, que estamos em democracia. Mas naquela época era fantástico, e ele acreditava, de resto, no final do filme, com aquelas grades, há uma voz em off, que diz: “e agora, o que vais fazer?”, e ele diz: “Vou fazer campeões”. Era a nossa palavra de ordem.

Michelle: É um filme muito forte... E por que o senhor escolheu o *Abelha na Chuva* do Carlos de Oliveira?

Fernando: O Carlos de Oliveira é, sobretudo, um grandíssimo poeta, talvez um dos maiores poetas do século XX português. Como o Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill ... E foi mais por esse lado poeta que eu peguei o *Abelha na chuva*. O lado material daquela terra pobre, muito mais que a história, digamos, quase neo-realista que existe no livro. Eu nunca quis seguir os ditames do neo-realismo que vinham do realismo socialista. Nesta época tinha até muitos escritores portugueses, o Alves Redol e outros. O Carlos de Oliveira era muito mais sofisticado que isso, muito mais sensível, embora sempre membro do partido comunista. Mas ele era muito heterodoxo esteticamente e culturalmente em relação ao partido comunista. E heterodoxo, sobretudo, em relação à teoria do realismo socialista. Ele é sobretudo um grande, grande poeta. E foi a partir da poesia dele que eu fiz o *Abelha na Chuva* que é um filme que faz mais ruptura com o cinema que se fazia na altura do que o *Belarmino*, pois eu fiz o *Abelha na Chuva* como se tivesse dois filmes lá dentro. Um está na banda sonora e outro, está na imagem. Portanto, era a destruição da narrativa clássica.

Michelle: E o *Delfim* é um romance também bastante heterodoxo em relação à linguagem do neo-realismo.

Fernando: Sim, mas é o mais clássico dos meus filmes. Não é por acaso também que foi o que correu melhor com o público e com a crítica, porque as pessoas querem a “narrativazinha”. Mas é muito bem produzido, é um filme

bem produzido, que eu gosto, do ponto de vista da produção foi o filme que eu tive mais meios para produzir, com atores muito bons, mas é o mais clássico dos meus filmes.

Michelle: E a sua relação com o Cardoso Pires na altura, ele te deu algum direcionamento para o filme, ele interferiu? Como foi a relação com ele?

Fernando: Não, não. Nós tínhamos uma grande confiança, éramos grandes amigos. Minha relação com o Cardoso Pires era um bocado parecida com a relação com o Belarmino, era noturna, portanto, era uma relação de copos e de má vida.

Encontrávamos por Lisboa à noite...Parávamos sempre às sete da manhã, por todos os cabarés e cafezinhos, e tascas que abriam nesta cidade. E íamos falando, falando, falando... O Zé sempre foi muito amigo. A adaptação foi feita pelo Vasco Pulido Valente que também era um grande amigo dele e que é hoje um grande colunista e historiador. E, portanto, ele tinha uma absoluta confiança no que íamos fazer. E ainda por cima tive a sorte de fazer o filme numa altura em que eu já tinha saído da televisão, estava absolutamente livre, e com bons meios de produção, com os atores que eu quis, com tudo muito bem trabalhado: *décor*, guarda-roupa. Neste aspecto é um filme que funcionou muito bem, quer junto à crítica, quer junto ao público. Mas é o mais clássico de todos... Eu sou por natureza mais experimental, gosto de experimentar mais. Neste aspecto tem mais a ver com... como é que eu diria... Este era um dos lados que me ligava um bocadinho ao Gláuber.

Michelle: O senhor acha que havia uma coincidência com o movimento literário neo-realista na altura? Em propostas, em estética... Ou havia uma coincidência de grupos, entre o grupo que se convencionou chamar de novo cinema português e o neo-realismo literário? Porque muitos livros foram nesta altura adaptados, muitos romances.

Fernando: Sim, mas nunca chegou a haver verdadeiramente um neo-realismo no cinema português.

Michele: O senhor acha que não?

Fernando: Não, o Manuel Guimarães é o único que andou por lá perto, que fez o Alves Redol e coisas assim e que seguiu esta regra, era um dos que estavam de fato muito mais ligados ao realismo comunista. No meu caso, no caso do Paulo Rocha, mesmo no Macedo... Nós pegávamos nos livros, porque eram autores que nós admirávamos, gostávamos do que eles escreviam, mas de certo modo nunca aceitamos o princípio no neo-realismo passado ao



cinema *tout-court*, literalmente. Nós achávamos que uma obra cinematográfica tinha que ir para além disso. E do modo geral tínhamos em comum o fato de detestarmos as teorias do realismo socialista, do herói positivo... A vida é mais complexa que isso, e isso nós sabíamos.

E os sentimentos são mais complexos que isso. E eram os sentimentos que nos interessavam.

(...)

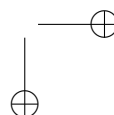
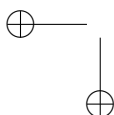
Os grandes escritores neo-realistas, para ser franco, eram quase todos membros do partido comunista. Só que havia alguns que eram heterodoxos. Carlos de Oliveira era um caso desse. Ele foi sempre alguém muito ligado ao partido comunista, mas era simultaneamente um grande poeta, e os poetas fogem à regra. É difícil... Se pensar bem, mesmo em termos de União Soviética, o Maiakóvski acabou como acabou. Não é? O Boris Pasternak acabou como acabou. Os poetas fogem disso. E eu sou muito sensível a isso. Eu costumo dizer que eu não consigo fazer um filme sem previamente ter um poeta na cabeça. Em todos. Mesmo no caso do *Delfim* que é uma narrativa. Portanto é sempre assim. E acho que os meus colegas também eram assim, particularmente o Paulo Rocha. E Paulo Rocha é até o que tem menos a ver com o movimento neo-realista e com os escritores neo-realistas. Ele vinha de outra área, até mais católica, católica progressista...

Michelle: O senhor nunca teve relação com a Igreja?

Fernando: Não.

Michelle: E com nenhum partido?

Fernando: E com nenhum partido. Mas, como disse, compartilhava com eles a minha rejeição absoluta do Estado em que vivíamos, e isto unia-nos. O que é curioso, é que logo a seguir ao 25 de Abril, cada um foi para o seu lado. Uns ficaram agarrados ao partido, outros foram para a extrema esquerda, outros defenderam a idéia de uma democracia ocidental, européia, foi o meu caso. E outros não participaram porque, por exemplo, o Paulo Rocha neste aspecto é mais poeta, vive num outro universo. O Macedo é um pouco mais prático, estava aqui para fazer filmes, fazer filmes e ponto final. O Fonseca e Costa teve grandes relações com o partido comunista, mas é interessante perceber que os filmes dele vêm mais da tradição do grande cinema clássico, e com alguma influência do Antonioni. O Zé Fonseca foi estagiário do Antonioni no *Eclipse* e, portanto, há um lado existencial nele, como há em mim também. Eu também tenho uma grande admiração pelo Antonioni, porque ele



teve muita influência sobre mim, e não é por acaso que quando estou a dizer o Antonioni imagino que é alguém que dentro do neo-realismo italiano fugiu à regra.

Michele: E o senhor acha que havia uma proximidade estética do grupo português com os neo-realistas italianos?

Fernando: Sim, sim...

Michele: Para além do Fonseca e Costa?

Fernando: Sim, sim... Em mim isso havia, com Rossellini, com Antonioni... E eu próprio um bocadinho mais maluco pegava mesmo nos pequenos: Dino Risi, Mario Monicelli e gente assim. Mas isso havia... O cinema italiano teve de fato uma grande importância em Portugal, era muito visto aqui. Eu nunca teria feito o *Belarmino* se não tivesse visto *Salvatore Giuliano*, por exemplo. O cinema italiano teve uma importância enorme, enorme... Só muito mais tarde, depois do 25 de Abril é que passamos quase todos os filmes brasileiros no canal que eu era diretor: Diegues, Glauber Rocha, Hirszman, todos.

Michele: Então a influência do cinema novo brasileiro que o senhor disse era mais pela presença do Glauber aqui, do que pelo visionamento dos filmes que nessa altura não passava...

Fernando: Não só a presença do Glauber aqui, mas depois nós conseguimos passar de fato aqui muitos filmes brasileiros. Por exemplo, eu acho que o Fonseca e Costa tem muito a ver com o Cacá Diegues, de quem ele gosta muito. Não é por acaso que ainda hoje Fonseca e Costa tem quase sempre coprodução com o Brasil, e com vários atores brasileiros nos filmes dele. Um dos filmes de maior êxito no cinema português *Kilas, o mau da fita* é com o Lima Duarte. Ele tem uma grande tendência para ir buscar atores brasileiros e ter alguma relação com certo tipo de cinema brasileiro, particularmente o do Cacá.

Michelle: E qual era a relação de vocês com a crítica cinematográfica que se fazia na altura?

Fernando: A crítica era muito mais criativa do que hoje é aqui em Portugal. Essa é outra questão... Porque os que faziam crítica acabaram por fazer filme. Fonseca fez crítica, o António Pedro Vasconcelos fez crítica, Seixas Santos fez crítica, eu tive uma revista de cinema... Eu fui diretor da *Cinéfilo* onde estava eu, João César Monteiro, e outros. Portanto, a nossa relação era

simultaneamente uma relação da ação, fazendo filmes, e de reflexão. Isso hoje não é assim.

Hoje vem tudo da internet, se fores ler a crítica nos jornais portugueses metade do que está lá eu sei que vem da internet. Acho uma desgraça. Não há reflexão. E depois já não há os grandes pensadores de cinema. Não há o Bazin, já não há o Aristarco e por aí adiante. O Kracauer, Siegfried Kracauer. Estou a reler aquilo que era o meu livro de curso, *A teoria do filme* do Siegfried Kracauer. Agora depois de tantos anos, estou a reler. A crítica que se faz hoje em dia, e não é só aqui, estou a lhe dizer porque eu olho muito a imprensa estrangeira, sou um leitor compulsivo de jornais, e portanto leio o português, francês, americano... A internet que é fantástica, tem muita informação. Mas hoje em dia todos os filmes tem os seus sites e, portanto, uma boa parte da crítica de cinema que se faz hoje, se você for ler bem, já está implícita no marketing do filme. Ou seja, deixou de se pensar sobre o que é o cinema. Por isso é que o cinema, particularmente o cinema americano, está tão banalizado como está.

O ato de refletir sobre o cinema e de fazer cinema era comum. O Truffaut era um grande crítico de cinema, o Rohmer, o Alain Resnais, o Godard, para não falar de outro, o Godard... E a relação entre o pensamento sobre o cinema e pô-lo em prática era uma coisa, como poderia dizer, natural. E o que nós, hoje, temos nas revistas e nos jornais, mesmo nas revistas mais prestigiadas, é uma espécie de marketing, o próprio *Cahiers Du cinèma* não é mais o que era... Hoje em dia já não é mais o que era. E isso faz com que o cinema seja menos inquietante do ponto de vista estético e do ponto de vista ético. É o que eu penso.

Michelle: E a sua revista não sofreu nenhum impedimento da censura?

Fernando: Sofreu muitos, e acabou-se no 25 de abril, em junho de 74. Mas teve imensos problemas com a censura.

Michelle: De que tipo?

Fernando: Processos... muitos.

Michelle: Foi preso?

Fernando: Não.

Michelle: Mas o senhor era perseguido, politicamente?

Fernando: Sim, tinha este problema.

Michelle: Mas aconteceu alguma situação que o senhor se lembre, que tipo de perseguição havia na altura?

Fernando: Às vezes ia ao tribunal.

Michelle: Para falar sobre a revista?

Fernando: Sobre a revista e não só sobre a revista. Sobre amigos, sobre pessoas que iam presas e eu tinha que ir como testemunha.

(...)

Michelle: E qual é a sua formação, a sua origem? O senhor nasceu aqui em Lisboa?

Fernando: Não. A minha origem é absolutamente rural, em princípio eu não viria a ser cineasta. Por isto é que este documentário que lhe ofereci chama-se *Fernando Lopes Provavelmente*.

Michelle: O senhor acha que deveria ter sido o quê? Se não fosse cineasta.

Fernando: Rural... Eu nasci numa pequena aldeia no centro de Portugal, paupérrima, muito pobre. E se eu seguisse tudo o que estava pré-determinado na minha vida, ia plantar batatas, cuidar do campo.

Michelle: E como surgiu esta sua vontade de transformar?

Fernando: Porque a minha mãe teve que fugir da aldeia. Mas eu conto tudo aí... Teve que fugir da aldeia e me trouxe quando eu tinha três anos e meio.

Michelle: Para Lisboa?

Fernando: Para Lisboa e, depois, ainda fui para a casa de uns tios meus. Aos doze anos é que voltei para Lisboa e a partir daí comecei a ir ao cinema, ir ao cinema, e disse. O meu pai era uma figura ausente. Eu fiz os cursos que podia ter feito, e tive os empregos que podia ter tido. Mas sempre com aquela idéia de que o que eu queria era fazer filmes. E por isto é que isso se chama *Provavelmente*.

Michelle: O senhor achava como *Belarmino* que o cinema português ia vencer um dia?

Fernando: Achava, absolutamente. Por isso fiz o *Belarmino*, e o Paulo Rocha fez *Os Verdes Anos*. Nós achávamos mesmo que iríamos mudar o mundo. Mas o Glauber também achava, o Cacá também achava, o Joaquim Pedro, o Hirszman, sei lá, o Truffaut, o Godard também achava. Cada um a sua escala, e França, Brasil, e não sei mais... Nesse aspecto o Glauber teve uma importância muito grande para nós. Glauber acreditava mesmo nisso.

Michelle: E o senhor queria transformar o mundo em quê? Transformar para quê?



Fernando: Para que fosse um mundo mais solidário, mais aberto. Em que cada um tivesse suas oportunidades, qualquer que fosse a classe social de onde viesse. Tão simples quanto isso. Foi como aconteceu a mim, eu tive sorte. Eu costumo dizer que eu tive os sorrisos do destino, por isso estou aqui a falar consigo.

Michelle: Obrigada!

Fernando: Quer um café?

(...)

6.3 Paulo Rocha

A manhã chuvosa de uma segunda-feira do mês de abril de 2008 marcava a paisagem de Lisboa com certo clima de anunciação. Paulo Rocha esperava-me para uma longa conversa em sua casa. A primeira sensação ao encontrá-lo foi de certa fragilidade, advinda de anos muito bem vividos. Acometido por um AVC poucos meses antes dessa entrevista, a fala do realizador titubeava entre muitos temas, numa circularidade que, às vezes, tornava-me difícil não ser seduzida por questões outras. Espécie de guru do novo cinema português, Paulo Rocha mantinha, mesmo apesar da doença e da idade, uma vaidade intacta que apontava sempre para outros caminhos.

Michelle: Com licença. (disse entrando em sua casa)

Paulo: Isso são os primeiros filmes antigos. (Paulo Rocha aponta para cartazes na parede de sua casa) Esse é meu último filme, eu tive um AVC... Essa é a primeira vez que eu filmei no Porto. Já andei de cadeira de rodas, agora já consigo andar um bocadinho andar sem cadeira de rodas.

Michelle: Posso pôr o guarda chuva aqui?

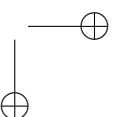
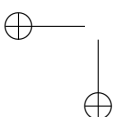
Paulo: Pode, faz o favor.

Michelle: Obrigada. Você quer ajuda para puxar a cadeira?

Paulo: Não... Eu, em geral, peço para as pessoas ficarem aqui. Eu não posso levantar muito a voz, portanto... Peço para as pessoas ficarem mais perto de mim.

Paulo: então você é de Salvador?

Michelle: Eu sou de Fortaleza, mas moro no Rio, morava no Rio. Eu vim para Lisboa porque minha tese de doutoramento é sobre Manoel de Oliveira, mas a proposta desta entrevista é pensar o cinema novo na sua relação com o



Manoel de Oliveira, aprofundando meus conhecimentos sobre o cinema novo português, por isso eu vim aqui para tentar compreender melhor a sua obra.

Paulo: Você já tentou falar com Manoel de Oliveira? Tem um grande problema.

Michelle: Eu não tentei falar com ele ainda.

Paulo: Agora é complicadíssimo! Como ele agora tem quase 100 anos e é muito, muito célebre, é uma super vedeta, os filhos dele... ele tem quatro filhos e dezesseis netos que querem que ele dê dinheiro, portanto, a prioridade dele os filhos é que marcam... Eles estão a pedir vinte e cinco mil euros por cada entrevista.

Michelle: Antes de falar do Oliveira eu gostaria de começar com *Os verdes anos*. Então eu pediria que você comentasse como surgiu a idéia de fazer este filme e como foi o seu encontro com o António da Cunha Telles.

Paulo: Eu depois gostaria de falar das minhas relações com o Manoel de Oliveira, mas eu posso começar com o Cunha Telles. Ora, o Cunha Telles é um homem da Madeira, da Ilha da Madeira. O que é uma coisa especial, ainda hoje tem sotaque. A gente topa logo que ele é madeirense. O Cunha Teles é de uma família antiga e importante da Madeira. O pai dele era advogado, e deixou-lhe algum dinheiro que ele gastou todo com os primeiros filmes que fez em Portugal. Ele tinha uma certa herança e gastou muito dinheiro que não conseguiu recuperar. Mas o pai dele depois casou-se com uma judia de uma família do norte da Europa importantíssima, portanto, o Cunha Telles como produtor veio a ter muitos problemas depois porque devia dinheiro a bancos pela Europa a fora. O Cunha Telles é um tipo estranho porque ele, inicialmente, começou numa organização um bocadinho, digamos, fascista ou de direita, que era a “Mocidade Portuguesa”. Mas ele tinha muito talento para subir na organização.

Michelle: O senhor não fazia parte dessa organização?

Paulo: Não, de todo. Ele vem do outro lado que é a Mocidade Portuguesa. O Estado português, no tempo do Salazar, tinha uma organização para enquadrar a juventude. E ele, o Cunha Telles, rapidamente, muito cedo, pairando os 18 anos, já era importante. Ele tem imenso talento para dar ordens, para ouvir, é extremamente hábil nas relações humanas. Portanto, ele soube inventar um curso para ensinar o que era cinema: técnicas e estéticas. A primeira coisa que ele fez foi criar um curso de cinema. E logo nos primeiros anos, ainda moço, com muitas habilidades, ele já sabia muito cinema. Era uma época em que

toda gente era cinéfila, havia cineclubes no país todo. Por isso, havia centenas de pessoas que queriam entrar para o cinema como realizadores ou técnicos...

Michelle: Isso na altura dos anos 50?

Paulo: É dos anos 1950, 1960. Ora, ele conseguiu colecionar toda gente que parecia mais inteligente e mais dinâmica para ir para os cursos dele.

Michelle: Os cursos eram aqui em Portugal?

Paulo: Sim, ele arranjava lugares muito baratos para os cursos. E logo conseguiu selecionar uma quantidade de gente que tinha futuro no cinema. No modo geral, ele era muito hábil, pois quem ele selecionou ainda hoje são muito importantes já passado 60 anos, quase ninguém saiu do cinema... Na altura, quem mandava no cinema era a *nouvelle vague*. Havia o *Cahiers Du Cinéma*, as pessoas estavam habituadas àquilo. E o Telles quis ir pra lá, estudar cinema em Paris. E levou alguma dessas pessoas que ele tinha descoberto para ir trabalhar com ele em Paris, levou-os para Paris para estudar. Algumas já morreram... Algumas dessas pessoas foram elementos de primeira linha do cinema português.

Michelle: O senhor estava entre eles?

Paulo: Não, o meu passado é inteiramente diferente. Eu sou filho de um imigrante português que vai para o Brasil, portanto, eu sou uma espécie de semi-brasileiro em Portugal porque o meu pai tinha uma casa muito importante no Rio de Janeiro que chegou a ser das maiores de toda a América Latina. A empresa exportava carne-seca para muitos países e importava, sobretudo, bacalhau português para vender em todo o Brasil. Por isso, toda a minha vida esteve ligada a coisas do Brasil. O meu pai chegou ao Rio de Janeiro muito cedo, meteu-se com estudantes brasileiros e tornou-se um poeta à brasileira, ou seja, imitando o que era a poesia da época. E o meu pai até o fim da vida escreveu poesia muito à brasileira, ou seja era parnasiano. Enquanto fazia a barba de manhã, declamava poesia, declamava Olavo Bilac, Castro Alves, etc.

Michelle: O senhor ainda lembra de alguma dessas poesias?

Paulo: Sei algumas delas... Ele dizia-me a poesia era a coisa mais bonita do mundo e eu, desde pequeno, gostava de escrever, mas não gostava de poesia. Minha casa era uma mistura de ambiente semi-brasileiro. Os portugueses do Brasil há muitos séculos é uma gente especial. No modo geral, os portugueses que migram e voltam são mais dinâmicos que os que ficam. Há muitos séculos os portugueses de Macau, de Angola são os mais dinâmicos. No teatro

português, o Antônio José da Silva é uma das maiores figuras de toda história do teatro português. Era um homem que foi brasileiro, que foi queimado pela inquisição cá em Portugal. Era um homem quase genial, era um grande escritor... O maior grupo de teatro português deste século talvez é o Cornocópia que se instalou no Bairro Alto porque era onde o Antônio José da Silva tinha as suas produções de teatro na época, no século XVIII, ou finais do século XVII. Portanto... Essa é uma história infinita de relações... Muitos escritores portugueses fizeram esse percurso. Há sempre uma espécie de interação entre estes ecos.

Eu sou muito esquisito. Há 40 anos, deixei quase Portugal, passei a estar, sobretudo interessado no Japão. Parte dos meus filmes foram feitos no Japão, fiz lá dois filmes. Um deles, o *Ilha dos amores*, foi o que teve mais repercussão internacional, este filme foi selecionado para concurso em Cannes, já há vinte e cinco anos. Portanto, eu tenho uma faceta oriental muito grande, falo japonês, escrevo japonês, e o meu lado Ásia é também muito importante, ou seja...

...

Minha vida é muito internacional, passei muitos anos em França e estudei em França, tirei curso de cinema em Paris. Na altura maior, no tempo em que Paris controlava um bocadinho a *nouvelle vague*. Depois, meus filmes passaram a ter sucesso, sobretudo na Itália, passavam em toda parte da Itália. O Manoel de Oliveira, durante dez ou quinze anos, era o grande ídolo dos jornais italianos. Ele ia duas ou três vezes por ano, dava uma entrevista, e todos os quarenta maiores jornais italianos colocavam-no numa página inteira (o Manoel de Oliveira).

Michelle: E o senhor atribui esse sucesso do Manoel de Oliveira na Itália a quê?

Paulo: Ele é uma grande cineasta.

Michelle: Mas há quem diga o contrário aqui em Portugal...

Paulo: Provavelmente, o Macedo dirá isso, mas o Manoel de Oliveira tem os maiores sucessos não em Portugal, mas globalmente. Nunca ninguém teve tanto sucesso em vender, estrear em tantos e tantos países. E há filmes do Manoel de Oliveira que fizeram quinhentos mil espectadores na Inglaterra. Portanto, quem não tem sucesso pretende que o Manoel não tenha. Ele faz filmes de vanguarda, que é uma coisa completamente diferente. Manoel de Oliveira é filho da vanguarda... Imagine o começo do Picasso. Gente que



nunca pretendeu ser popular, mas que, de certo modo, conquistou o mundo. Manoel de Oliveira pertence à geração do Picasso, do Stravinsky, do Kandinsky, dos maiores. Portanto, eles nunca quiseram ser populares. Por outro lado, as cadeias de cinema em Portugal ainda são controladas pela América, para um filme estreiar no Porto, em geral, tem que perguntar aos americanos se pode ou não. É o problema de sermos colonizados culturalmente, pois a estrutura comercial está nas mãos dos americanos. Manoel de Oliveira é um assunto muito outro, vou tentar fixar-me neste nosso assunto...

Portanto, ao longo da história, Portugal é dos países mais abertos através da sua ligação com os judeus internacionais e muitas das obras-primas da literatura portuguesa tiveram a 1ª edição impressa na Itália. Portanto, isto é um país muito aberto. Nos últimos séculos quem seguiu este fator de internacionalização foram os cabo-verdianos que são de cultura semi-portuguesa. Portugal é um pequeno país que pertence a uma série de diásporas, ou seja, pequenos grupos que estão espalhados pelo mundo que vão ter uma espécie de interligações. Os portugueses estão, portanto, condenados fatalmente a pequenas minorias, por exemplo, há alguns anos os Açores começaram a fazer telenovelas lindíssimas e que tinham muito sucesso em Portugal, com um estilo! Não imitavam nenhum plano das telenovelas internacionais, nem das brasileiras. Aquilo era das coisas mais estranhas e mais bonitas que se fazia internacionalmente. Eu andei fascinado para ver nascer nos Açores uma fotografia ou uma direção de atores que não fosse nenhum eco ou reflexo do que se fazia lá fora. Eu pensava que haveria uma nova forma de arte ou de cultura local que pudesse ter sucesso internacional...

...

Michelle: Eu gostaria que o senhor falasse um pouco d'*Os verdes anos*.

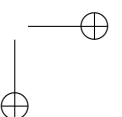
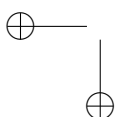
Paulo: Você viu o filme?

Michelle: Sim, e o *Mudar de vida* também. Aquela atriz se tornou a sua atriz preferida, não é?

Paulo: Sim, porque é de longe a melhor do país. Na minha opinião, A Isabel Ruth é a maior atriz da Europa, é a maior atriz. Ela, se estiver a representar com qualquer outra atriz da França ou da Itália, é melhor.

Michelle: E ela é o rosto do cinema novo também, não é?

Paulo: Não, continua a ser o rosto do cinema português, porque ela faz uma carreira internacional, e é a melhor atriz da Europa. Não segue nenhum esquema, é totalmente espontânea. Ela nunca sabe o que vai fazer, e é tão



forte. Ainda que represente no filme, não imita nada. Ela, apesar da idade, agora já não tem saúde, continua a ser atriz só porque tem raça, tem energia... Às vezes, ainda consegue ser muito bonita, embora ela tenha má saúde. Portanto, ainda consegue ser esplendorosa, ser esplendorosa!

Michelle: E como surgiu a idéia para *Os verdes anos*?

Paulo: Eu Tinha um grande amigo, que era um futuro grande romancista, estávamos na universidade e ele escrevia sobre cinema. Estávamos juntos no mesmo cineclube, na faculdade de direito. Ele era da família dos reis de Portugal, era Nuno Bragança. Era um tipo muito esquerda porque, muitas vezes, a censura cortava o que ele escrevia, e ele mandava um cartão à censura, e ali estava escrito: “Dom Nuno Bragança”. Eles percebiam logo que era uma pessoa importante... Ele tentava assim que a censura não cortasse os artigos que ele escrevia. Era também um homem que se dava muito bem nos bas-fonds, ou seja, na vida mais da boêmia lisboeta, da gente mais pobre, do bairro Alto. E ele começou logo por escrever o argumento de *Os verdes anos* num dos bares mais fortes desta tradição que era o bar Texas. Portanto, de repente, ele quis levar para lá o meu personagem que é um rapaz muito jovem.

...

Eu sou de Lisboa Nova. As minhas raízes não são a Lisboa Antiga, portanto... Eu nasci no cruzamento da Avenida Estados Unidos com a Avenida de Roma que era, nos anos 1960, o símbolo do moderno, da vida internacional. Portugal com portas abertas para o estrangeiro. Em frente a minha porta havia uma cave, da rua via-se passar as pernas das pessoas. Havia uma sapataria, e surgiu um rapaz que tinha vindo trabalhar como sapateiro ali na zona, e de repente, apaixonou-se por uma empregada doméstica... Ele quis casar com ela, mas ela não aceitou. Ele perdeu a cabeça e matou-a. A partir dessa história, eu fiz o argumento d’*Os verdes anos*, tentei imaginar a vida dele e ver todos os que seriam os percursos da vida dele com a namorada. Teoricamente, a Isabel Ruth era a melhor bailarina moderna portuguesa na altura. Ela ainda hoje, até o fim da vida, mexe-se muito bem, embora não tenha muito boa saúde, tem uma grande espontaneidade.

Portanto, eu conheci o Cunha Telles lá na Escola de Paris, que era onde estava alguns brasileiros como alunos, e alguns tornaram-se cineastas mais ou menos importantes. O Ruy Guerra tinha estado lá, e depois o Ruy Guerra ficou internacionalmente conhecido. Depois havia um tipo muito interessante chamado Coutinho que fez um filme sobre uma história muito bonita sobre



cangaço, já não me lembro o título...parece que o filme é muito bonito, eu nunca pude ver.

...

Mas a história que deu origem a *Os Verdes anos* tinha acontecido no bairro, eu olhava pela janela e via as janelas dos sapateiros.

...

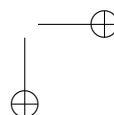
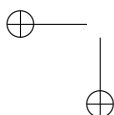
Eu ainda não era conhecido no mundo do cinema novo, porque no fundo o cinema novo começa comigo porque no rés-do-chão da minha casa era o *Vavá*, que era o café mais célebre da época, era o café em que havia os estudantes que estavam sempre revoltados contra o governo, por ser mais ou menos fascista. E havia os jornalistas, os jovens cineastas. Portanto, a vida no Vavá era fervilhante de novidades. Havia intrigas. De certo modo, aos poucos, é a zona onde muitos dos cineastas que viriam a ser importantes já moravam. O Fernando Lopes morava quase em frente, do outro lado da praça. Então a gente, dia e noite, encontrava-se.

Michelle: O Geraldo Del Rey também trabalhou com o senhor no seu segundo filme, o *Mudar de vida*, como o senhor chegou até ele?

Paulo: Bom, eu estava com o meu primeiro filme no festival de Acapulco, que era, na época, um festival que estava muito na moda. Eu já tinha estado uns dias na Cidade do México, tinha conhecido algumas pessoas, havia atores que tinham meu nome, “Rocha”, eram mexicanos, tinham traduções do Eça de Queiroz. De repente, aparece no meu quarto umas malas que diziam “Rocha”, e eu fiquei assustadíssimo. Pensei logo que devia ser uma atriz qualquer maluca... Eu tinha conhecido atrizes que se chamavam Rocha, em México, em Cidade do México. E eu achava que era alguém que queria arranjar um quarto para viver no hotel, e teria dito que era de minha família. Depois descubro que era o Glauber. O Glauber tinha chegado com *Os fuzis*.

...

O Glauber conquistou-me, ele era um bocado inspirado e desorganizado. Portanto, tinha chegado lá como convidado para uma espécie de reunião cultural importante numa zona do México que é a cultura maia. Nessa altura, eles eram controlados pelos milionários americanos. Mais tarde, isso veio a ser dito contra o Glauber porque se dizia que aquilo era controlado pela CIA, mas nunca se soube. Ou seja, eu passei, por aí, uma semana com o Glauber em Acapulco, o que foi divertidíssimo. O Glauber era sempre violento e divertido nas suas relações humanas. E naquela altura, eu já estava a preparar



o meu segundo filme, o *Mudar de Vida*, que se passava na terra da minha mãe, que é uma terra de pescadores do Norte de Portugal. Eu desde criança tinha vivido naquele ambiente...Na época, não havia um tostão para o filme, o governo não dava um tostão para o cinema. Eu consegui através do Cunha Telles um adiantamento de um distribuidor de Angola que se interessou pelo filme, pois como havia a guerra colonial muitos filmes portugueses passavam nas salas de Luanda, que já era uma grande cidade com muitas salas. Assim, Angola e também Moçambique adiantaram 40% do filme. O *Mudar de vida* foi, portanto, um dos únicos casos do cinema português que a venda de bilhetes funcionou. Quase todas as coisas que se diz dos sucessos portugueses é falso. Muitos cineastas portugueses ditos de grande público chegam a ficar apenas uma semana em cartaz.

Michelle: O senhor poderia então voltar a falar um pouquinho da sua relação com o Manoel de Oliveira, já que o senhor está falando dos sucessos?

Paulo: para se conhecer bem o Manoel de Oliveira tem que se conhecer muito bem o Porto. Manoel de Oliveira é tipicamente a alta burguesia do Porto, portanto, industriais que eram pioneiros na sua vida, na sua atividade que começaram a construir barragens para produzir eletricidade, por exemplo. Depois, era gente muito moderna, e ligado a tudo que era dinâmico no Porto. Portanto, eram pessoas que tinham investido nas primeiras salas de cinema, e sobretudo nos primeiros estúdios e produções de cinema. A família do Manoel de Oliveira fez o primeiro estúdio de cinema, um dos melhores na altura dos anos 1920, do tempo do cinema mudo, a produtora chamava-se *Invicta filmes*. Esse estúdio era o melhor, talvez, um dos melhores estúdios da península Ibérica. E como no Porto havia muitas salas, o Manoel de Oliveira começa a ver cinema diretamente, filmes de vanguarda. Portanto, ele via naturalmente tudo que era chamado a vanguarda do cinema mais novo, mais atrevido. Para ele nunca teve essa contradição, que é o cinema comercial e cinema artístico. Manoel de Oliveira via os bons filmes, os filmes novos, completamente novos, e não conhecia outra coisa. A família dele tinha um camarote num dos melhores cinemas do Porto.

Michele: E nessa altura o que chegava aqui em Portugal?

Paulo: Tudo! As coisas mais modernas. Agora é um deserto. A Europa toda é um horror. Não vêm os bons filmes. Portanto, o Manoel de Oliveira tinha além das salas comerciais, uma espécie de cineclubes com tudo o que era moderno. O Manoel de Oliveira também era um desportista muito bonito.

Ele tinha um avião que usava para lançar flores para a namorada que, hoje, é a atual mulher dele. A família dela não queria que a filha casasse com alguém do cinema. Ainda hoje a família da esposa de Oliveira é dona de uma das maiores vinícolas do Porto. A família toda do Manoel de Oliveira é, portanto, gente muito para frente, rica, mas também moderna. O Porto sempre soube manter uma tradição muito forte de cinema. O pai dele deu a ele uma máquina de filmar profissional. Deu-lhe, e o *Douro*, então já foi filmado em 35 mm. Manoel de Oliveira, inspirado pelo cinema de vanguarda, pelo *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, que era um filme de vanguarda na altura, faz um filme sobre a vida dos barcos, e de quem trabalha nos barcos. Ele faz um cinema parecido com o cinema de vanguarda, expressionista ou não, e um bocadinho com o cinema já soviético. O impressionante é que Manoel de Oliveira faz sua obra prima pairando 22 anos. Na altura, ainda não havia instalações e, portanto, não havia quase laboratórios. E, por isso, Manoel teve que revelar, aprender a revelar na banheira da casa dele os negativos do *Douro*. Portanto, está a ver o que é um filme em 35, revelado na banheira do quarto...

Portanto, Manoel de Oliveira sempre foi toda a vida um tipo um bocado espantoso. Não era muito culto na altura, mas era naturalmente muito mexido, muito ativo e sensível. Mais tarde, veio a perceber que ele era verdadeiramente artista. O Manoel de Oliveira teve a sorte de ser, sempre conseguiu ser, super polêmico. É violento, portanto, o que ele faz é contra o público. Nunca tentou agradar ao público. Ora bem, isso é uma atitude de tal modo ativa e direta que provoca grandes inimigos que ainda hoje não acabaram. E aos poucos continua a ser, talvez, a maneira mais eficaz de chegar ao grande público. A grande força do Manoel de Oliveira foi ter feito sempre o que ele gostava. Ele estava sempre a imaginar a próxima revolução que viria.

Michelle: e como era a relação do Manoel de Oliveira com o dito grupo do cinema novo português? Era de homogeneidade estética?

Paulo: Não, em Portugal nunca houve homogeneidade estética. Lisboa é uma velha capital, tem muitos bairros, muitas zonas, e cada zona tem as suas manias e as suas tradições. Portanto, nunca houve homogeneidade no cinema novo, acho eu. Essa unidade pode surgir pontualmente porque como temos muitos inimigos, os jornais juntam-nos no mesmo grupo e a gente depois é obrigado a falar com a imprensa da mesma maneira e inventar alguma coisa comum. Os portugueses são tão poucos que sentem uma espécie de dúvida sobre si próprio e optam sempre por nunca imitar nada nem ninguém. Os por-

tugueses têm uma certa tendência de olhar para a história de Portugal e ainda se espantam com o pequeno número que somos. No século XVI, Portugal era pouco mais de um milhão de pessoas e tinha colônias nos cinco cantos do mundo. Como é que tão pouca gente conseguiu sobreviver? Como é que vivemos com tanto peso da tradição, de glórias e de responsabilidades?

...

Portugal é um dos poucos países que conseguiu manter um império intercontinental. Os primeiros mapas do mundo foram feitos em grande parte pelos portugueses. Há uma grande dor em ser português, em pensar que fomos tão grandes e ao mesmo tempo tão pertos do abismo. Por isso, talvez o cinema português nunca conseguiu convencer o público.

Michelle: o senhor acha que isso está então, de alguma forma, refletido no cinema português?

Paulo: Sim, toda a cultura portuguesa vem daí, acho eu. Todo português está fadado a pertencer a uma terrível minoria. É muito desequilibrado a maneira de ser português. E isso tem permitido ao cinema conseguir periodicamente, sem público, sem salas, ter cineastas internacionalmente muito conhecidos. A crise é sempre permanente e, periodicamente, há alguém que surpreende e torna-se muito famoso.

Michelle: E o senhor acha que, com relação às produções que foram feitas na década de 60, existe alguma relação com a literatura que era feita na época, que era uma literatura neo-realista...

Paulo: Não, o que acontecia é que Lisboa é uma cidade europeia à moda antiga, em que as pessoas se reuniam muito em cafés, em círculos ... Uma vida boêmia do bairro alto, nos cafés, nos restaurantes, havia uma grande circulação de pessoas... Portanto, como havia opressão do regime, que era contra as coisas culturais de esquerda, as pessoas reuniam-se nos cantos dos cafés, sabia que a polícia estava a ver. Lisboa tinha colossais cafés que hoje já não existem. Portanto, havia sempre o cantinho dos cineastas, dos escritores, dos pintores, etc... E, às vezes, dos estudantes que estavam já em pé de guerra contra o governo. Portanto, a gente sentia que gente da polícia estava a ouvir o que a gente estava a dizer. As pessoas juntavam-se por causa disso, porque tínhamos que dar calor humano uns aos outros...

6.4 António da Cunha Telles

António da Cunha Telles produziu os primeiros filmes que, de forma geral, são considerados os marcos iniciais do novo cinema português. A conversa deu-se em sua produtora, localizada em frente à Praça do Príncipe Real, região nobre de Lisboa. O burburinho do escritório atrapalhava um pouco a concentração, já que o entra-e-sai de pessoas marcava a agitação do lugar e a efervescência do ainda dinâmico António Cunha Telles. Após uma certa espera, o produtor e realizador surge simpático e receptivo.

Michelle: Eu queria começar falando da sua chegada de Paris e do seu começo profissional aqui em Portugal.

Cunha Telles: Nos anos 1950, criou-se em Lisboa o Estúdio de Cinema Experimental que era paralelo à Rádio Universidade que foi criado com os dinheiros da Mocidade Portuguesa, do chamado Estado Novo da altura. Mas isso foi, portanto, muito antes da minha ida para o IDHEC. Eu fui para o IDHEC porque, entretanto, estava a estudar medicina e começou a televisão experimental em Portugal e eu comecei a fazer umas reportagens com câmera na mão, filmado em 16mm e essas reportagens fizeram um grande sucesso e queriam que eu ficasse trabalhando na televisão. E eu disse muito bem, mas primeiro eu precisava aprender tudo que estivesse relacionado com aquela profissão. Foi nessa altura, de fato, que eu fui para Paris. E cheguei lá com uma espécie de entusiasmo adolescente, fiz todos os cursos de cinema que se podia fazer naquela altura: fiz o IDHEC, tirei o diploma de filmologia da Sorbonne que era um curso muito interessante onde aprendi técnicas audiovisuais e onde via três filmes todos os dias nas cinematecas, religiosamente todos os dias. Portanto, foi assim uma espécie de mergulho para aprender tudo o que fosse possível de cinema. E quando voltei já não quis ir para a televisão, então comecei a produzir os primeiros filmes do novo cinema português. O primeiro filme foi *Os Verdes Anos*, do Paulo Rocha.

Michelle: Foi lá no IDHEC que o senhor conheceu o Paulo Rocha?

Cunha Telles: Foi no IDHEC, estava no IDHEC, no segundo ano e um bom dia vieram me dizer que havia mais um português no IDHEC, fui perguntar quem é que seria o português, fui ver o calouro, e o calouro era o Paulo Rocha, com quem eu tive relações de amizade.

Michelle: E por que ele foi o primeiro filme que o senhor produziu?

Cunha Telles: O primeiro filme para dizer a verdade estava pra ser o meu. Eu estava a escrever um filme com o Paulo Rocha, que eu ia realizar e depois houve possibilidades de financiar *Os Verdes Anos* vindos de outros lados. E portanto, eu renunciei a fazer o meu próprio filme como realizador para fazer *Os Verdes Anos*, depois constituiu-se uma espécie de grupo do qual fazia parte o Fernando Lopes, o António Macedo, e a idéia era irmos mudando de posição, um era produtor num filme, o outro era não sei o quê no outro, uma espécie de “cooperativa não institucionalizada”, uma espécie de troca entre pessoas que gostariam de fazer cinema. A produção de *Os verdes anos* correu muito bem, e daí em diante, produzi muitos filmes. Em vinte e cinco anos, produzi catorze filmes, catorze longas-metragens. Até que chegou um momento em que não tinha dinheiro nenhum. Eu estava, como se costuma dizer, “sem-camisa”. Então, passei a produzir o meu primeiro filme que se chamava *O Cerco*, produzi e realizei meu primeiro filme *O Cerco*, que correu muito bem por razões um pouco indiretas. Quando o filme ficou pronto ninguém queria exhibir o filme, e depois o filme esteve em Cannes e lá teve críticas espetaculares, excessivas, o *Le Monde* fez quase uma página inteira e já me considerava o novo grande cineasta da pequena Europa. E, portanto, outros jornais também fizeram a capa com a Maria Cabral e várias páginas do interior do jornal com ela. O filme quando estreou em Portugal teve uma grande aceitação, fez três meses com todas as salas lotadas, o que me deu a maior satisfação. Mas voltando atrás, embora fosse um período cheio de dificuldade porque não havia financiamentos de ninguém, a Gulbenkian ainda não dava dinheiro para o cinema. Nós representávamos de alguma maneira aquilo que as entidades oficiais na altura não apoiavam, não queriam. Eles achavam que nós éramos um cinema de resistência, não éramos um cinema de resistência era coisa nenhuma! Éramos um epíteto do cinema de resistência que mais tarde, vinte anos depois, vieram a dar. Éramos, na verdade, um cinema não conformista, um cinema que tinha a coragem de ter um olhar sobre o país, sobre as pessoas, sobre os sentimentos, e sobre o viver.

Michelle: E o senhor acha que não era conformista por quê?

Cunha Telles: Não era conformista porque era diferente em relação ao cinema que vinha anteriormente ao nosso movimento, que era muito um cinema pequeno-burguês, de valores muito tradicionais. Quando aparece o novo cinema é uma espécie de “pedrada no charco”. Havia uma Lisboa que estava muito podre, muito decadente, a decair por si própria. Depois foi uma rela-

ção muito interessante porque na altura havia, por exemplo, o Paulo Rocha. Paulo Rocha queria pôr música *jazz*, porque estava influenciado pela *nouvelle vague* francesa. E veio dizer-me que havia um tipo que toca guitarra, e que ia ficar muito bonito no filme. Até que um bom dia o Paulo Rocha decidiu ouvir o Carlos Paredes. E foi assim que optamos por incluir o Carlos Paredes n' *Os Verdes Anos*. E esse filme tem, por isso, o mérito de ter dado a descobrir ao país Carlos Paredes, que senão era capaz de ter acabado, porque, naquela época, distribuía propaganda médica e ninguém sabia, não tinha nenhum disco editado, e ninguém sabia quem era o Carlos Paredes, à exceção de uma centena de pessoas, de amigos. Quando as pessoas viram *Os Verdes Anos* saíram da sala estupefactas com aquela música lindíssima. E o filme também é um filme cheio de fraquezas, mas é bonito pelas suas fraquezas, porque um primeiro filme em que toda a gente estava fazendo seu primeiro filme. Na equipe não havia ninguém que tivesse experiência profissional como realizador, produtor, assistente, éramos todos principiantes, estávamos todos a fazer o primeiro filme. É um filme que tem uma atriz magnífica, a Isabel Ruth, que ainda é viva, e o Rui Gomes. E a Isabel Ruth no filme está assim como se fosse um vento. Eu gosto muito d' *Os verdes anos*. É um dos meus filmes preferidos, daqueles que produzi é o filme que mais gosto, embora reconheça que é um filme cheio de fraquezas, mas as fraquezas também podem ser muito bonitas.

Michelle: E dentro deste processo de produção dos filmes o senhor interferia? Como era o processo de produção? Qual era realmente o seu papel como produtor, já que investia dinheiro próprio na filmagem, não é?

Cunha Telles: O dinheiro era meu e era das distribuidoras, pois, na altura ainda era possível ter algum avanço nas distribuidoras e dos próprios exibidores também. O meu dinheiro era o princípio de qualquer um destes filmes, portanto todo o dinheiro que tinha desapareceu nos tais catorze filmes e quando chegou a altura de produzir o meu, já não tinha nenhum centavo. Foi uma época muito bonita da minha vida. Diverti-me muito. Em que dei asas a todos os meus desejos de aventura.

Michelle: Mas o senhor interferia no processo de criação, sugeria atores, o senhor chegava a sugerir atores, por exemplo...

Cunha Telles: Sim, nesta altura não havia uma relação de produtor e realizador clássica. Estávamos todos empenhados em fazer filmes bonitos porque nós gostávamos. Não havia interesses contraditórios, por exemplo, entre um

produtor que dizia ‘ah isto não vai dar dinheiro’, não, não havia isso. O objetivo não era comercial de maneira nenhuma, o objetivo era, de fato, fazer filmes.

Michelle: E como é que foi o processo de produção do *Belarmino* e do *Domingo à tarde*?

O *Belarmino* foi diferente, porque foi um filme feito com uma equipe muito reduzida. O Fernando Lopes estava no Vavá, e foi muito divertido porque assinou-se um contrato num guardanapo de papel e pronto foi o único contrato que assinei com ele para se fazer o *Belarmino*. E de fato o *Belarmino* é um filme lindíssimo, de outra maneira de *Os Verdes Anos*, foi uma época muito rica neste aspecto, não estávamos dependentes de ninguém, nem da opinião de ninguém, nem de financiadores, nem de cadeias de televisão, nem do IPC ou de qualquer outra entidade. Produzíamos por nós próprios, isto provocava também um movimento de simpatia. A cidade de Lisboa era muito menor, havia uma meia dúzia de pessoas que se conheciam, uma meia dúzia de cafés onde as pessoas iam. Era outra cidade, outros tempos.

Michelle: E em relação ao *Domingo à tarde*?

Cunha Telles: Eu tinha visto uns curtas-metragens do António Macedo experimentais, mas muito bem feitos, era de nós todos talvez aquele que tinha a maior preocupação de fazer um cinema muito profissional, entre aspas, ou então um cinema com um certo tipo de normas rigorosas. E eu tinha gostado dos curtas-metragens dele, foi daí que resultou a feitura do *Domingo à Tarde*.

Michelle: Mas vocês já se conheciam?

Cunha Telles: Não, eu fui procurar o António Macedo depois de ter visto os curtas-metragens dele. O Macedo frequentava o Vavá, o café que ficava embaixo da casa do Paulo Rocha. Ia lá também o Fonseca e Costa que também de alguma maneira, não cheguei a produzir filme nenhum dele, mas em princípio ia fazer um filme que nunca se chegou a fazer, porque, digamos, era um filme adiado para o cinema português da época.

Michelle: Qual foi este filme que foi adiado?

Cunha Telles: O filme do Fonseca e Costa que esteve para ser feito, mas nunca chegou a ser. Um filme adiado, digamos.

Michelle: Não tinha título?

Cunha Telles: Não me lembro, já não me lembro, foi há tantos anos, foi há quarenta anos. Já não posso dizer o nome, mas havia um projeto muito concreto. Depois o Fernando Namora que, na altura, era um escritor muito

conhecido, um escritor de romances, movimentou-se, conseguiu arranjar os meios, arranjar algum dinheiro, que foi importante para que o filme se pudesse fazer, e fez-se o filme. Este cinema, estes filmes desta época, que nós fizemos com todo o entusiasmo, tiveram pouco êxito junto do público mais aberto, o público português ainda estava muito agarrado ao cinema de ficção convencional, com grandes vedetes, como as americanas e europeias, com suspense e, por isso, o público achava que não eram propriamente filmes à sério. De fato, só consegui recuperar o público com o meu próprio filme, na medida em que ele é recusado em bloco pela sociedade, mas depois das tais críticas em Cannes, as pessoas começaram a olhar melhor para o cinema português, começaram a achar que talvez este novo cinema fosse mais interessante do que nós andávamos a dizer. O público usual, não a crítica, a crítica apoiava quase incondicionalmente os filmes que eu produzi nesta altura. Nos quarenta anos seguintes, é engraçado, porque foram quarenta anos em que as pessoas passaram o tempo a recuperar os filmes que de fato, na altura, não tiveram o lugar que deviam ter.

Michelle: E os filmes da década de 60 circulavam nos festivais internacionais? E eram bem recebidos?

Cunha Telles: Sim, *Os Verdes Anos* esteve em vários festivais. Esteve no festival da Suíça... como se chama, o festival de...

Michelle: Eu acho que o Paulo Rocha me falou que ele foi bem recebido.

Cunha Telles: Foi de tal maneira bem recebido, teve um prêmio de melhor primeira obra. Depois, o filme esteve no festival de Acapulco, no México. O do António Macedo esteve no Festival de Veneza selecionado oficialmente. E como niguém queria lá ir, porque o Secretariado Nacional controlava o cinema, eu levei o filme embaixo do braço.

Michelle: E, além disso, o senhor tinha algum problema com a polícia política da época?

Cunha Telles: Sobretudo depois do meu filme, *O cerco*, havia um certo mal-estar, não porque o filme fosse especialmente revolucionário, mas eles acharam que era.

Michelle: E o senhor acredita que eles acharam o seu filme revolucionário por quê?

Cunha Telles: Eu, pessoalmente, não vejo o filme muito revolucionário, mas foi só porque contestava alguns valores da sociedade de consumo que começava a aparecer nesta altura.

Michelle: Contestava os valores da sociedade de consumo em que sentido?

Cunha Telles: Contestava porque lançava um olhar crítico sobre determinados comportamentos.

Michelle: Um comportamento português?

Cunha Telles: Português, evidente. Contra a sociedade portuguesa de consumo o filme se manifestava de alguma maneira, mas aquilo que ele tinha era uma crítica muito leve, não era um filme revolucionário.

Michelle: E o senhor acredita nesta crítica?

Cunha Telles: Se eu acredito na crítica que está no filme? Já viste? Como estou a dizer, não achei nunca que o filme fosse revolucionário. Quando vi as páginas do *Le Monde* eu fiquei espantado. Eles recuperaram o filme como puderam, sobretudo, porque na altura havia uma grande pressão sobre Portugal.

Michelle: Uma grande pressão sobre Portugal em que sentido? Por que era um país que vivia sob a ditadura?

Cunha Telles: Sim, porque se vivia sob a ditadura, havia as guerras coloniais. Nós éramos um grupinho que não dependia do poder o que, de fato, deixava as pessoas lá fora prontas a nos pegar ao colo.

Michelle: E o senhor pensa que isso era um fator que facilitava a recepção dos filmes?

Cunha Telles: Pois contribuiu! Só por ser um movimento marginal que não dependia do Estado português é evidente que isso de alguma maneira abria as portas, facilitou-nos a vida. Mas eu penso que nem é muito por isto, eu acho que os principais filmes do novo cinema português, qualquer um deles, tinha qualidades intrínsecas que valiam por si só e que justificavam.

Michelle: Se o senhor fosse filmar *O Cerco* novamente, faria da mesma forma?

Cunha Telles: Não, já se passaram muitos anos... Já fiz outros filmes depois e nunca fiz nenhum igual a *O Cerco*, passaram-se trinta e oito anos. Fiz *O Cerco* no final dos anos 1960, estamos em 2008, passaram-se muitos anos, depois disso fiz outros filmes. Cada um deles a sua maneira é aquilo que eu sinto.

...

Sabe, quando a pessoa tem vinte anos, tem uma posição polémica em relação à sociedade em que vive e acha que o mais importante é pôr tudo em causa. Quando já se está a chegar à velhice tem-se um olhar muito mais



tolerante em relação as pessoas. Há uma conciliação. Mas, não quer dizer que não se pode falar daquilo que se gosta. Que é o que eu procuro fazer sempre.

Michelle: Então o senhor acha que o cinema novo era um pouco fruto da tenra idade de jovens que constestavam o regime?

Cunha Telles: Não, eu penso que era um grupo que nem sequer contestava o regime. Era um grupo de jovens que, de alguma maneira, queria pensar livremente. Talvez um pequeno grito de liberdade. Falar o que queria e da maneira que apetecia.

...

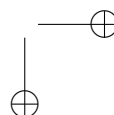
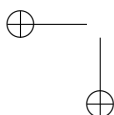
Por exemplo, o Paulo Rocha é um católico convicto. Já, por outro lado, o Fonseca e Costa tinha outros interesses, como o Fernando Lopes. Mas não havia ali de maneira nenhuma uma unidade de produção ligada a uma ideologia concreta e instrumentalizada. A grande inovação do cinema novo português foi mesmo ter sido um grito de liberdade, um novo olhar para as pessoas, para os pensamentos e para o viver.

Michelle: E em relação ao filme que o senhor faz em 1974, o *Meus amigos*, que é uma espécie de olhar para esse grupo? Eu gostaria que o senhor comentasse um pouco...

Cunha Telles: o *Meus amigos* é um retrato das pessoas com quem eu convivi, de uma esquerda que estava muito partida. O filme saiu em fevereiro de 74, um pouco antes do 25 de abril e foi muito contestado na altura. Acusaram-me de um olhar burguês para a esquerda portuguesa. Infelizmente, muito depois veio se confirmar aquilo que estava posto ali: no filme, apareciam três personagens principais, um representa o PC, outro representava a extrema esquerda e outro, uma minoria chamada PSD de esquerda. E essas eram as três tendências que se confrontavam na luta pelo poder antes do 25 de abril.

Michelle: E hoje, o senhor se considera um homem ligado às idéias da “esquerda”?

Cunha Telles: Não sei, veja meu último filme o *Kiss Me*. Lá eu marco, faço algumas anotações do que foram ao longo dos anos pequenos atos de libertação do país. Mas, eu já não sei o que é “esquerda”. Hoje é uma coisa de tal maneira indefinida. Da direita eu não sou, com certeza. Eu procuro ser o mais justo com as pessoas com quem convivo e ter o relacionamento o mais correto. Mas hoje em dia é difícil ter utopia.



Michelle. Então por que o senhor foi trabalhar para a Mocidade Portuguesa?

Cunha Telles: Por que eu fui? Por que tudo é Portugal. Durante os anos cinquenta, que foi quando eu fui para a Mocidade Portuguesa, aquilo passava por todas as estruturas do Estado. Esporte, cultura e lazer, tudo passava pela Mocidade Portuguesa. Todas as atividades desportivas, culturais. Um pouco como aconteceu na Itália na época do Mussolini. *O Centro Sperimentale de Cinema* foi criado pelo Mussolini e alguns realizadores do neo-realismo italiano passaram por ali. Mas, é preciso explicar algo que é importante: o fascismo como doutrina cultural acabou na guerra 39-45, portanto, depois de 1945 acabou completamente. Grandes escritores e pintores fascistas só houve até o fim da guerra, depois houve uma renúncia completa quando as pessoas finalmente tomaram consciência do que era o fascismo. E, portanto, em Portugal, depois de 1945, há um fascismo burocrático e administrativo e depois há este tipo de estruturas, mas que já não correspondem a nenhuma espécie de doutrina. Tornou-se um clube. Um clube de atividades várias. Foi por isso, aliás, que o fascismo português demorou tantos anos e tantos anos, porque aquilo já nem existia. O fascismo teve um grande poder de sedução, pois se pensarmos que o símbolo da Mocidade Portuguesa foi feita por aquele homem que está ali que se chama Almada. Negreiros. O Fernando Pessoa foi o grande doutrinador dessa época, de antes da 2ª Guerra Mas, não se pode condenar por estes fatos. Quer dizer, é preciso ler a história à luz do que era essa época e os valores que estavam em vigência. Até porque em Portugal não houve as repressões violentas como houve na Alemanha, na Itália. Quando eu andei pela Mocidade Portuguesa, o fascismo era uma coisa já quase inexistente como força repressiva. Era mais do nível da repressão indireta, uma censura. O fascismo português era uma repressão, era algo que fazia com que as pessoas adotassem um olhar e um comportamento sob um determinado conjunto de normas. E isso o cinema novo português conseguiu impulsionar num outro sentido.

Michelle: Essa foi a importância do grupo.

Cunha Telles: Eu acho que sim.

Michelle: Obrigada.

6.5 João Antunes: um crítico de cinema com Manoel de Oliveira

João Antunes, além de funcionário do Arquivo Nacional das imagens em movimento – ANIM, é um dos principais críticos de cinema em Portugal. Logo quando propusemos a entrevista, o jornalista esquivou-se, admitindo-se tímido e “inconveniente”. A conversa formal jamais aconteceu e as informações obtidas vieram sempre atrás do correio eletrônico.

Michelle: Você já encontrou e entrevistou o Manoel de Oliveira algumas vezes, como é que foram esses encontros e como foi o seu próprio encontro com a obra dele?

J.A: Lembro-me de um primeiro encontro, seguramente em 1981, quando eu e o Manuel João Fajardo estávamos a organizar o livro *Melhores Filmes, Melhores Cineastas*, com 50 listas de personalidades ligadas ao cinema. Sem telemóveis nem e-mails, foi uma loucura. Apanhámos o Oliveira no hotel onde sempre fica em Lisboa e ele aceitou ir jantar connosco. Já era mais do que veterano e nós tínhamos pouco mais de 20 anos. Só muito mais tarde é que o entrevistei, o que já aconteceu duas vezes, para *Espelho Mágico* e *Belle Toujours*. E aí fico maravilhado com a sabedoria, a serenidade, a profundidade. Também com a generosidade. E, sobretudo, com a paixão. Quanto ao meu encontro com a obra, teve a ver com a minha formação enquanto cinéfilo e enquanto ser humano. Nesse mesmo período dos 20 anos, em que tanta coisa se decide, vi de rajada filmes como *O Passado e o Presente*, *Acto da Primavera*, *A Caça*, *Amor de Perdição* ou *Francisca*. Na diversidade destes títulos, o rasgar de tantas fronteiras que eu queria cruzar na minha virgindade de espectador.

Michelle: Como você percebe a relação do Manoel de Oliveira com a crítica cinematográfica portuguesa ao longo do século XX?

J.A: A crítica cinematográfica portuguesa é pobre. Teve um período mais forte, nos anos 50 e 60, onde se cruzou a influência do cineclubismo e das organizações intelectuais anti-fascistas. Mas as referências eram mais filosóficas e literárias do que puramente cinematográficas. Mais recentemente, o mercado dos media privilegia a divulgação à crítica, e não há revistas da especialidade. Mas apesar desse contexto, é claro que há um historial do Oliveira versus Crítica. E aí parece-me que “tivemos” de esperar pela consagração in-

ternacional para ter a coragem de dizer que se gostava do Oliveira. Mas os equívocos continuam: ainda há aqueles que não gostam, mas nunca viram, e aqueles que já gostam antes de ver. Oliveira tornou-se uma instituição e a crítica tem dificuldade em livrar-se do mito.

Michelle: Os críticos de cinema dos cineclubes do Porto foram fundamentais para resgatar a obra do Manoel de Oliveira na década de 60, na altura em que o

Cinema Novo consolidava-se com

Os verdes anos do Paulo Rocha. Como vc percebe a relação do Manoel de Oliveira com o grupo do Cinema Novo português? E assim, de que forma os cineastas daquela geração percebiam a obra do Oliveira?

J.A: O Cinema Novo, como qualquer outro em todo o mundo, do Brasil à França, de Inglaterra aos Estados Unidos, não queria nada com o “cinema velho”. E este cinema velho era claramente exemplificado pela esmagadora maioria da produção cinematográfica dos anos 30, 40 e 50. Oliveira tinha duas vertentes importantes: os filmes que fizera, e que eram quase sempre “novos”, e os filmes que não fizera, o que o colocara como uma vítima do regime. Ora, os jovens do cinema novo precisavam de uma figura tutelar, e ninguém como Oliveira lhes poderia dar o prestígio de que necessitavam. E se com eles Oliveira podia voltar a filmar, o “casamento” era perfeito.

Michelle: Em particular, gostaria de perceber melhor a relação do Paulo Rocha com o Manoel de Oliveira. O Professor Doutor João Mario Grilo já afirmou que os dois têm grande ligação pelo fato de ambos tentarem construir qualquer coisa de sagrado com o cinema...

J.A: Não queria entrar por esse território. Cada um terá a sua opinião. Há conexões temáticas e conexões estilísticas, mas há aspectos das respectivas obras que não encaixariam nunca na do outro. De qualquer forma, o Oliveira foi um “pai” artístico para o Paulo Rocha, ao deixá-lo colaborar na selecção de actualidades com que acaba o seu *Acto da Primavera*. O recentíssimo restauro do ANIM vai permitir que seja dada a ver, em todo o seu esplendor cromático, o que é seguramente uma das grandes obras-primas do cinema. É natural que o Paulo Rocha tenha ficado adepto, tendo convidado Oliveira para entrar num dos seus filmes e dirigindo, para a série *Cinéastes de Notre temps*, o documentário “Oliveira, o Arquitecto”.

Michelle : Em outra ocasião, o Sr. estava me contando sobre o caso do *Amor de perdição*, que foi um projeto inicialmente pensado para a televi-

são portuguesa. Lembro-me de você ter me dito que a crítica nessa altura foi determinante para a

maneira como o público português se relacionou com a obra do Oliveira nos próximos anos...

J.A: Não foi tanto a crítica, mas mais a percepção da obra de Oliveira por parte do público. Um aparte: o cinema claramente divide-se em cinema-espectáculo e cinema-arte. E Oliveira nunca fará cinema-espectáculo, assim como o Jean-Claude Van Damme nunca fará um filme de arte e ensaio! Nesse sentido, há um grande equívoco em “medir” a valia de um filme ou da obra de um cineasta pelo número de espectadores que mete numa sala. Posto isto, a exibição de *Amor de Perdição* primeiro na televisão foi o equívoco maior da divulgação da obra do Oliveira no seu próprio país. Por muito que alguma crítica tivesse elogiado o filme, realmente inovador e muito moderno, quando este passou em sala, já tinha sido “liquidado” em episódios, com duas partes de 20 minutos cada, algumas das quais só com dois ou três planos. Há coisas que não se podem ver nem fazer em televisão...

Michelle: Apesar de consagrado internacionalmente, o público português, em geral, recebe mal os filmes do Manoel de Oliveira. Especialmente, a partir de

Non, o cineasta tem se debruçado sobre a história de Portugal e sobre temas de interesse da nação portuguesa. Em alguns filmes, sinto que essa imagem de Portugal é, às vezes, incômoda e talvez seja isso que o espectador português não gosta de ver...

J.A: O que o espectador português quer ver são os seios da Soraia Chaves, os diálogos alarves do “Filme da Treta”, os escândalos do futebol revelados em *Corrupção*. E é assim em quase todo o mundo. Os filmes do Oliveira têm uma média de espectadores compatível com os filmes de autor de outras nacionalidades. Quantos espectadores fez “Moloch”, de Alexander Sokurov, na Rússia, ou “Manderlay”, de Lars von Trier, na Dinamarca? O intelectual português, ou para dizer melhor, o espectador de cinema mais avisado, estudante universitário, por exemplo, não tem esse problema de incomodidade com a História de Portugal. Procura-a, até.

Michelle: A crítica de cinema portuguesa tem tratado o Manoel de Oliveira sempre como “caso a parte” do cinema português e isso é algo que não percebo bem. Parece-me sempre que o cinema do Oliveira retoma grandes temas da literatura portuguesa e se relaciona com aqueles que eram os principais

cineastas da geração de 20, 30 e 40 como Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro. A consagração internacional, produto, sobretudo, da crítica francesa, parece que construiu um espaço fronteiriço para o Manoel de Oliveira, quando, na verdade, eu sinto falta de ler nos livros sobre cinema a relação do Manoel de Oliveira com as instituições de financiamento, com os cineastas de sua geração e com a geração do Cinema Novo português...

J.A: Não me parece que haja uma relação muito grande com Lopes Ribeiro e Leitão de Barros. Ou melhor, existiu à nascença, sobretudo com Lopes Ribeiro, mas os caminhos separaram-se. Realmente, Oliveira é um caso à parte, não só em termos nacionais como internacionais. Como se consegue enquadrar o cinema de Straub na cinematografia germânica, por exemplo. Quanto às instituições de financiamento: o mito Oliveira, criado internacionalmente, “obrigou” o estado português a colocar Oliveira num regime especial, acentuado depois pelo factor idade, que o isenta dos mecanismos habituais, vulgo subsídios do ICAM. Esse facto afastou também o restante meio, porque os outros cineastas passaram a ver Oliveira como o inimigo, alguém que ficou com o dinheiro que poderia ser deles. O cinema português é um meio tão pequeno que na realidade a sua história é em parte a história de várias zangas de comadres. António-Pedro Vasconcelos, por exemplo, produziu *Amor de Perdição* e *Francisca*, na viragem para os anos 80, através da V.O. Filmes, que fundou com Paulo Branco, e hoje considera Oliveira um dos responsáveis pelo panorama menos bom do cinema em Portugal. E essa relação de amor/ódio, ou de apreço/inveja, é comum a quase todos os cineastas vivos, de todas as gerações. Mas mesmo eles, se calhar, também deixaram de ver os próprios filmes do Oliveira. E aí é que está a questão central. O que interessa são os filmes. E não serão títulos como *Vou Para Casa* ou *Belle Toujours* do melhor que se tem feito, em todo o mundo, nos últimos dez anos.



Capítulo 7

Conclusão

Em grande parte negando a fala dos realizadores e do crítico acima em relação ao novo cinema português, contrapondo o discurso especializado e a historiografia canônica aos fragmentos da memória e/ou aos estilhaços de um passado revisitado de maneira subjetiva, o caminhar deste trabalho foi enormemente enriquecido com os depoimentos de António Macedo, Fernando Lopes, Paulo Rocha e António da Cunha Telles.

Por outro lado, uma das maiores dificuldades deste trabalho esteve para além de seu recorte teórico ou pesquisa bibliográfica. Assumir que as páginas já percorridas estão, inevitavelmente, imbuídas de um olhar estrangeiro e que este olhar estrangeiro contamina a atmosfera de todo percurso torna alguns questionamentos perturbadores.

Olhar para a trajetória do cinema português, seus altos e baixos, seus problemas de financiamento e as inúmeras tentativas de “salvação” do cinema nacional remeteu-nos sempre ao percurso trilhado pelo cinema brasileiro – que, na sua diferença, possui inúmeros pontos congruentes com o cinema português.

Assim posto, compreender o que foi e como se deu o novo cinema português assume, neste trabalho, uma tentativa dupla: um olhar asumido e que investe na cultura do outro, não esquecendo, por outro lado, o seu olhar de “origem”. O mote inicial deste trabalho que abarcava a obra de Manoel de Oliveira foi sendo alargado, pois a trajetória de Manoel de Oliveira mostrou-



se não tanto “um caso isolado” no cinema português, mas uma ilha porosa de inter-relações, intercâmbios e trocas.

O caminho que nos levou ao novo cinema português foi, portanto, a obra de Manoel de Oliveira e a assunção de seu nome como o “pai” do novo cinema português, conforme alguns pensadores, de acordo como está argumentado ao longo deste trabalho.

Portanto, a obra de Manoel de Oliveira – pela sua importância e necessidade no cenário cinematográfico português – continuou nesse outro recorte que quis privilegiar o movimento estético e cultural que deu origem àquilo que se convencionou intitular novo cinema português, como um elemento também central e estruturador, pois um dos primeiros passos foi perceber de que forma Oliveira tem (ou não) paternidade assumida no interior da nova vaga portuguesa.

Como ponto de partida, Oliveira impõe um retrocesso histórico até as primeiras décadas do século XX, até a consolidação da linguagem do cinema, até as vanguardas do início do século passado.

Por isso que o primeiro esforço é a compreensão da ligação do cinema com o modernismo português, bastante claro na cooperação que se estabelece entre Régio e Manoel de Oliveira. Régio como um dos primeiros críticos de cinema em Portugal e Oliveira como um dos primeiros cineastas que percebe o cinema como uma ferramenta de criação e invenção estética no cenário cultural português.

Mais uma vez, assim como o cinema brasileiro, o cinema português das primeiras décadas do século XX carece de muitas informações. Aprofundar a relação do modernismo literário com as experiências cinematográficas de Manoel de Oliveira ficou a cargo, por isso, de uma detalhada análise de crônicas e críticas compartilhadas entre Régio e Oliveira.

Por outro lado, surge a figura também incontornável de António Ferro quando nos propomos a aprofundar e pensar a história do cinema português. A famigerada *Política do espírito* exerce, em nossa opinião, uma imprescindível importância, já que, como argumentado em capítulo anterior, o pensamento de Ferro acerca do cinema nacional é um elemento estruturador e estruturante de todo um molde de produção cinematográfico que privilegia o cinema de cariz artístico.

A questão nacional ou o “caso do cinema português” é revelado não apenas nos dizeres de Ferro como na consolidação de uma prática cinematográfica

portuguesa que, assim como nos outros setores da cultura, escolhe privilegiar obras de caráter histórico, adaptação de grandes nomes da literatura portuguesa, alguns destes imbuídos numa atmosfera de experimentação e diletantismo que nos remete sempre ao modernismo literário de Fernando Pessoa, Régio e seus companheiros.

Ao lado da pedagogia da imagem, da tentativa de educar o público português na via do “bom gosto” e da “cultura erudita”, as comédias portuguesas alcançavam imenso sucesso entre as diferentes camadas sociais de Portugal. O “câncer” do cinema português, como se referia Ferro às comédias, era construído sobre enredos triviais da vida pequeno-burguesa, ainda tímida em Portugal naquela altura, com um tom também melodramático e uma mensagem difusa sempre conciliatória e redimida em relação à vida.

Foi em parte devido o fracasso dos filmes históricos e das adaptações e o desgosto – por parte do Estado – em relação às comédias que foi criado em 1948 o Fundo Nacional de Cinema, espécie de reserva capital que serviria como financiador de projetos do cinema português. A medida, que marca dura intervenção estatal sobre o cinema, provoca ainda maior escassez e maiores dificuldades de produção, fazendo dos anos 1950 a década que tem o menor número de estréias do cinema português.

Apesar de conter uma parcela da produção cinematográfica e burocratizar ainda mais o meio, o Fundo de Cinema Nacional e, de modo mais amplo, as medidas adotadas por António Salazar alargam outras esferas do cinema português: é o caso da atividade cineclubista, que alcança ampla difusão nos anos 1950, e da crítica de cinema, já que é neste momento que surgem também inúmeras revistas especializadas em Portugal.

Por outro lado, a figura e a atuação política de Ferro teriam ficado, na memória do povo português não apenas como um dirigente autoritário, mas também como um intelectual modernista interessado em “elevar a alma nacional” através da “grande Arte” e de posturas pedagógicas totalitaristas. É assim que o modernismo português, esvaziado no contexto político de sua vertente experimental, assume uma vertente fascista e conivente com as diretrizes do Estado Novo.

A calorosa discussão de posturas entre modernistas e neo-realistas – conhecidos, do ponto de vista consensual, como os principais “antagonistas” da vanguarda – marca não apenas uma tomada de decisão estética, mas, sobretudo uma questão ética e ideológica. Não pertencer ao modernismo, ou não

querer fazer “arte pela arte” significou adotar outro olhar que, logo de início, ficou marcado por uma reação política de “esquerda” contrária aos ditames do salazarismo e de António Ferro.

E de fato, o intelectual neo-realista, ao marcar a necessidade de enfrentar o real, traz à baila diversas urgências ao povo português. A questão da opressão, da censura, da pobreza espiritual e capital da nação foram temas necessários aos primeiros romances que tinham também como objetivo uma pedagogia menos autoritária do oprimido.

Portanto, como reação ao modernismo, como reação também a certa postura que se assumia “de costas viradas” para as questões mundanas e triviais, o neo-realismo assume-se, primeiramente, como um movimento de renovação literária. Sob forte influência de um marxismo etéreo, ou seja, que pairava no ar, a atitude crítica em relação aos modernistas confluiu nos primeiros romances e numa poesia “seca” mais descritiva do que subjetiva e conjectural.

O neo-realismo, entretanto, entendido aqui como um movimento de criação artística influenciou e modificou diversos setores da cultura portuguesa, merecendo especial atenção nas artes plásticas e no teatro. Entretanto, o esforço deste trabalho foi apontar de que forma o neo-realismo português também acercou-se do cinema, entendido não apenas como mais uma plataforma de atuação política, mas como uma ferramenta de criação estética.

Dessa forma, rejeitando ideologicamente a comédia e o cinema institucional de António Ferro, assumindo também que o projeto modernista também havia contaminado o cinema e era preciso opôr-se também à “arte pela arte” no meio cinematográfico, o neo-realismo aproxima-se do cinema, primeiro por constatar que na sétima arte “o real é mais real”. No cinema ouve-se, vê-se. A experiência do realismo dá-se de forma mais ampla e abrangente. E foi exatamente esse desejo de máxima proximidade do real o impulso para fazer os filmes de Manuel Guimarães da década de 1950.

O projeto ao qual Manuel Guimarães estava irremediavelmente envolvido era, de forma consciente ou não, o do neo-realismo e, de forma ampla, isso implica uma herança, no contexto português, do embate entre uma estética modernista e outra, neo-realista. De fato, o entusiasmo marcado pela crítica que saudou o *Saltimbancos* como algo diferente de toda a produção nacional dos últimos anos foi o ponto de partida para se tentar perceber a trajetória de Manuel Guimarães.

Nazaré, também de Manuel Guimarães, estréia no mesmo ano de 1952 e já firma parceria com Alves Redol, importante nome do neo-realismo literário, apontando para uma real aproximação entre o cinema e a literatura de cariz neo-realista.

Com *Vidas sem rumo*, de 1956, que foi em grande parte cortado pela censura, os dois tentam mais uma vez realizar um “ensaio português de cinema político”, como apontou o crítico Manuel Moutinho, levando adiante o projeto de politização do espaço cinematográfico português.

Como ficou expresso no depoimento dos realizadores que aqui são apontados como a gênese do novo cinema português, o cinema neo-realista português é sempre compreendido de forma pejorativa (assim como o foi a literatura neo-realista durante largos anos) e como uma estética “menor”. O espantoso sucesso do neo-realismo italiano intimidaria qualquer tentativa portuguesa de realização semelhante, ficando expresso, no dizer dos cineastas, que o cinema neo-realista português não existiu.

Para além de afirmar que a gênese do novo cinema português compreende a década de 1950 como prática cinematográfica (incluindo, portanto, não apenas a realização, como também o cineclubismo e a crítica), procuramos analisar não apenas a obra de Manuel Guimarães como outros dois filmes-chave para a compreensão do novo cinema: *Dom Roberto* (1962) e *Os verdes anos* (1963).

Não são poucos os críticos que saudaram *Dom Roberto*, do crítico Ernesto de Sousa como a grande mudança na história do cinema português. Provocando surpresa pelas suas condições de produção e regime de cooperativa, o filme de Ernesto de Sousa, no nosso entender, reafirma alguns aspectos inaugurais que já estavam presentes na obra de Manuel Guimarães como, sobretudo, a vertente neo-realista e a associação com escritores do neo-realismo.

Entretanto, como aconteceu também à obra de Manuel Guimarães, primeiramente laureado e depois execrado e esquecido pela história do cinema feita em Portugal, Ernesto de Sousa foi protagonista de um grande entusiasmo nas revistas especializadas e depois, vítima de um grande sentimento nacional de frustração, como expresso na fala dos críticos aqui analisados.

Ficou-se entendido, sobretudo através de um ponto de vista consensual, que o *novo cinema português* corresponde ao movimento de renovação da cinematografia portuguesa que tem seu marco histórico com o filme de Paulo Rocha *Os verdes anos* (1962). A constatação óbvia acima é o ponto-chave

da tese em questão, levando-nos a concluir, ainda que de forma parcial, que o novo cinema português é um movimento mais amplo, mais abrangente cujo processo histórico já havia iniciado antes do primeiro filme de Paulo Rocha.

Por outro lado, os filmes daquelas duas gerações (1950 e 1960) encontraram uma enorme dificuldade produtiva, herança deixada pela rigidez de um mecanismo de produção cultural enrijecido pelo Estado Novo e pela censura e também escassos mecanismos de distribuição e exibição. Estes filmes isolados da “primeira fase” do novo cinema fundaram o mote para a discussão em torno dos caminhos do novo cinema português da década subsequente.

Nesse sentido, a década de 1970, portanto, é um momento de viragem fulcral para a história do cinema português e não apenas por conta da visibilidade alcançada no estrangeiro da obra de Manoel de Oliveira ou de filmes como *O cerco* (1968) de Cunha Telles, mas porque marca o início do vínculo estrutural do Centro Português de Cinema¹, cooperativa criada por esta geração cinéfila de novos cineastas, e a Fundação Calouste Gulbenkian, principal financiadora do cinema português entre os anos 1970 a 1976, marcando o início de uma “segunda fase” do novo cinema português.

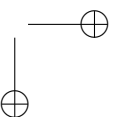
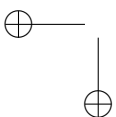
É apenas nesse momento, no alvorecer de um novo sistema produtivo através da aliança firmada com a Fundação Calouste Gulbenkian que Manoel de Oliveira é “recuperado” como um importante nome do cinema nacional. O vínculo de Manoel de Oliveira com o Centro Português de Cinema serviu-se de objetivos políticos e estéticos. Essa fusão reverbera, daí em diante, em toda a história do cinema português, marcando nos anos 1970 já uma “segunda fase do novo cinema português”, já desvincilhado das questões orçamentais e, sobretudo, de público.

¹O Centro português de Cinema foi fundado em 1969.



Referências Bibliográficas

- AFONSO, Guilherme. *Breve história do cinema português*. Maputo: Instituto Nacional de Cinema, 1981.
- AGEL, Henri. *Estética del cine*. Buenos Aires: Editora Universitária de Buenos Aires, 1962.
- ALMEIDA, António Ramos de. A arte e a vida. In: SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Prefácio de António Pedro Pita. Porto: Campo das Letras, 2003
- ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.
- AMO, Álvaro Del. *Cine en la critica del método*. Madrid: Edicusa, 1969.
- ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- ANTÓNIO, Lauro. *E depois de Abril? 'Ta'-se bem?* Em Portugal e no mundo. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 1999.
- _____. *25 de Abril, 30 anos – O antes e o depois de Abril no Cinema Português*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2004.
- ANTUNES, João & Matos-Cruz, José de. *Cinema Português 1896-1998*. Lisboa: Lusomundo: 1997.
- ARISTARCO, Guido. *Novo mundo das imagens eletrônicas*. Lisboa: Edições 70, 1990.



- _____. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- _____. *Disolución de la razón: discurso sobre el cine*. Caracas: Ediciones de La Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1969.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável* (cinema e pintura). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Théories del cinéastes*. Paris. Nathan, 2002.
- AZEVEDO, Manuel de. *O cinema italiano do após-guerra e o neo-realismo*. Coimbra: Contraponto, Coimbra Editora, 1957.
- _____. *Perspectiva do Cinema Português – Ensaio*, Porto, Clube Português de Cinematografia/Cine-Clube do Porto, Cadernos de Cinema (n.º 3), 1951.
- BÁLAZS, Bela. *Estética do filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958.
- BARBARO, Umberto. *Cine y el desquite marxista del arte*. Barcelona: Gustavo Gile, 1977.
- BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (coord.). *Dicionário de História de Portugal*. Porto, Livraria Figueirinhas, 1999.
- BANDEIRA, José Gomes. *Porto: cem anos de cinema português*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996
- BAPTISTA-BASTOS. *O filme e o realismo*. Sete ensaios em busca de uma expressão. Lisboa: Arcádia, 1962.
- BAPTISTA, Tiago. Aniki Bobó. In: *Olhares neo-realistas: Mostra de cinema, debates e aulas abertas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.
- _____. *Na minha cidade não acontece nada*. Lisboa: no cinema: anos 20- cinema novo. Lisboa: Ler História, 2005.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.

- BORDWELL, David. *On the history of the filme style*. London: University Press, 1997.
- BURCH, Noël. *Praxis du cinema*. Paris: Editions Gallimard, 1969.
- CARDOSO, Abílio Hernandez. O Cinema: do mudo aos anos da agonia. In: REIS, António. *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990, Vol. 2, pp. 697-704.
- CASTRO, Fernanda de. *Ao Fim da Memória (1939-1987)*, Lisboa, Verbo, 1987.
- CLETO, Germano. Rumos do Cinema Português. Lisboa, Cadernos Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (n.º 14), Ed. Secretaria de Estado da Juventude e Desportos, 1979
- COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O REGIME FASCISTA, *Política (A) de Informação no Regime Fascistas*, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 2 Volumes, 1980.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.
- COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português (1962- 1982)*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.
- COSTA, Alves. *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- COSTA, João Bénard da. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, Correios de Portugal, 1996.
- _____. *Histórias do cinema*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91; Imprensa Naconal – Casa da Moeda, 1991. – 186 p.
- Cultura (A) Portuguesa e o Estado Novo*, Lisboa, Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1946.
- CUNHA, Paulo. Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo. Coimbra, 2003. Instituto de História das Ideias-FLUC.

Dissertação de Mestrado. Instituto de História e Teoria das Ideias. Universidade de Coimbra

_____. *A Aldeia Mais Portuguesa do Cinema Português. O Cinema Português de Temática Rural nos Anos de Ferro*, Coimbra, Trabalho de Seminário de Licenciatura em História, 2001. «10.º Aniversário do S.P.N.», in *República*, 27-X-1943, pág. 1.

_____. Dez Anos de Bem Servir, in *Novidades*, 26-X-1943, pág. 1 e 3.

CRUCHINHO, Fausto. O expressionismo de Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira. In: *Expressionismus: Retrospectiva de cinema expressionista alemão (1919 – 1932) / Organização do Centro de Estudos Cinematográficos*. Coimbra: Centro de Estudos Cinematográficos, 1995

_____. Os passados e os futuros do Cinema Novo. *Estudos do Século XX*, N° 1- 2001:214-240.

CRUZ, José de Matos. *Fitas que só vistas: origens do cinema português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978.

_____. *O dia do século*. Lisboa: Grifo editores, 1998.

_____. *O cais do olhar. O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981.

_____. *Anos de Abril. Cinema português 1974-1982*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1982.

_____. *Baptista Rosa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984.

DIAS, Luís Augusto Costa. *A imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-1945)*. In: *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista. 1933-1945. Pesquisas, Resultados, Catálogos*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996.

DIAS, Luís Augusto Costa & GRAÇA, Júlio. *Entre a realidade e a utopia – o movimento neo-realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1993.

- DIONÍSIO, Mário. *Conflito e unidade da arte contemporânea*. Conferência pronunciada pelo autor na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, integrada na Exposição de Artes Plásticas que a Fundação Gulbenkian ali realizou em Dezembro de 1957. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DUARTE, Fernando. *Primitivos do Cinema Português*. Lisboa: Cinecultura, 1960.
- DUARTE, Fernando. A nova vaga portuguesa. In: *Celuloide*, N°81, pp.4-10, 1964.
- Expressionismus: Retrospectiva de cinema expressionista alemão (1919 – 1932)/Organização do Centro de Estudos Cinematográficos. Coimbra: Centro de Estudos Cinematográficos, 1995.
- FERRO, António. *Teatro e Cinema 1936-1949*. Lisboa, Edição do SNI, 1950.
- _____. *Dez Anos de Política do Espírito 1933-1943*, Lisboa, Edição do Secretariado de Propaganda Nacional, 1944.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRANÇA, José- Augusto; COSTA, Alves; PINA, Luís de. *Introdução à obra de Manuel de Oliveira*. Lisboa: Instituto de Novas Profissões, 1981.
- FRANÇA, José Augusto et al. *Introdução à obra de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Instituto Português de Novas Profissões, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Coimbra: Gallimard, 2005.
- GEADA, Eduardo. *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- GENE, Youngblood. *Expanded Cinema*. London: Studio Vista, 1970.
- GILI, J. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985.

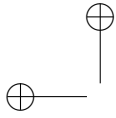
- GUEDES, Fernando. *António Ferro e a Política do Espírito*. Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1997.
- GRANJA, Paulo. A Comédia à Portuguesa ou a Máquina dos Sonhos a Preto e Branco do Estado Novo. In: TORGAL, Luis. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 42-61.
- GRANJA, Paulo. Dos Filmes Sonoros ao Cine-Clubismo. *História*, n.º 47, Julho-Agosto de 2002, pp. 28-33.
- GRILO, João Mário. *O cinema da não-ilusão*. Histórias para o cinema português. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- GUEDES, Fernando. *António Ferro e a Política do Espírito*. Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1997.
- HENRIQUES, Raquel. *António Ferro. Estado e Antologia*. Lisboa, Alfa, 1990.
- HENRY, Christel. *A cidade das flores: Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, 2006.
- «Homenagem a António Ferro», in *Diário da Manhã*, 24-X-1943, pág. 1.
- «Homenagem de ontem a António Ferro» e «A Figura de Salazar», In: *Diário da Manhã*, 27-X-1943, pp. 1,2,3,6.
- HORSLEY, Jake. *Dogville vs Hollywood*. London: Marion Boyars Publishers, 2005.
- HOUSTON, Penélope. *O cinema contemporâneo*. Lisboa: Ulissea, 1963.
- JAMES, David. *Allegories of cinema: american film in the sixties*. Princeton: University Press, 1989.
- JAMESON, Frederic. “Sobre o realismo mágico no cinema” In: *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

- JEAN, Mitry. *Historia de cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- LINDSAY, Vachel. *The Art of the moving Picture*. New York: Modern Library, 2000
- LEMIÈRE, Jacques. Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira. *Camões*. Revista de Letras e culturas lusófonas, n.12-13, 2001. Lisboa: Instituto Camões.
- LOPES, João. *Aniki Bobó*. Lisboa: Secretaria de Estado da Reforma Investigativa, [s.d],-24p.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MAIER-SCHOEN, Petra. *Manoel de Oliveira*. München: Müncher Filmzentrum, 2004.
- MARGATO, Izabel. *Tiránias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MARX, K. ENGELS, F. et LENINE. *Sobre o humanismo na sociedade comunista*. Lisboa: Estampa, 1977.
- MEMBA, Javier. *La nouvelle vague*. Madrid: T& B Editores, 2003.
- MILNE, Tom. *The french nouvelle vague*. In: LLOYD, Ann. *Movies of the sixties*. London: Orbis Publishing, 1983.
- MOHOLY-NAGY, L. *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.
- MOUSSINAC, Léon. *Le cinéma soviétique*. Paris: Gallimard, 1928.
- NAMORADO, Joaquim. Do neo-realismo. In: *O Diabo*, Lisboa, A.V, n° 223 (31 Dez.), 1938, p.3
- NAMORA, Fernando. *Domingo à tarde*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1961.
- NOBRE, Roberto. Muitos filmes: muitos cinemas e nada que mereça ver-se/ Roberto Nobre. *O Diabo*, Lisboa, A.IV, n° 129 (29 Mai.), 1938, p.4

- NOBRE, Roberto. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964.
- NOBRE, Roberto. *O Fundo*. Comentários ao Projecto da Nova Política de Cinema em Portugal, Lisboa, Edição do Autor, 1948.
- Ó, Jorge Ramos do. Salazarismo e Cultura. In: ROSAS, Fernando (coord.). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, Vol. XIII da *Nova História de Portugal*, dir. Joel Serrão e Oliveira Marques, 1990.
- Ó, Jorge Ramos do. SPN/SNI/SEIT. In: *Dicionário de História do Estado Novo*. coord. Fernando Rosas e Brandão Brito, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, 2.º volume, pp.893-896.
- Ó, Jorge Ramos do. *Os Anos de Ferro*. O Dispositivo Cultural durante a 'Política do Espírito'. 1933-1949. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- Obras de António Ferro. *Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987.
- OLIVEIRA, Pedro Afonso da Silva. *Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Autor, s.d.
- PARSI, Jacques e BAECQUE, Antoine de. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- PAVÃO, Almeida J. Alves Redol e o neo-realismo. Separata da Revista *Ocidente*, Vol. LVIII, 1959.
- PELAYO, Jorge. *Bibliografia Portuguesa de Cinema, uma visão cronológica*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985.
- PINA, Luís. *Iniciação da obra de Manoel de Oliveira*. [s.l:s.n.,s.d] – 24p. Fichas técnicas e sinopses dos filmes de Oliveira. Cronologia dos primeiros 70 anos de história do cinema português.
- _____. *A aventura do cinema português*. Lisboa: Vega, 1977
- _____. *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1977.

- _____. *História do cinema português*. Lisboa: Europa – América, 1987.
- PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994. – 63 p.
- _____. Importância da imprensa periódica para o estudo do neo-realismo. In: *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista. 1933-1945*. Pesquisas, Resultados, Catálogos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996.
- _____. *Neo-realismo: ideologia e estética*. (A propósito de O discurso ideológico do neo-realismo de Carlos Reis). Separata da Revista *Vértice*. Vol XLIII, Ano 1983, N° 455, Julho/Agosto.
- _____. *Conflito e unidade no neo-realismo português. Arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- _____. Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico. In: TORGAL, Luis Reis. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Diretor e ator no cinema*. São Paulo: Editora Iris, s.d.
- QUINTANA, Ángel. *Fabulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado, 2003.
- RAMOS, Jorge Leitão. Cinema e História. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico*. Portugal: a cinematographic portrait, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004.
- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Livraria Alameda: Coimbra, 1983.
- RÉGIO, José. *Crítica e ensaio*. Lisboa: Círculo de leitores, 1994.
- RÉGIO, José & SIMÕES, João Gaspar. *Estética presencistas*. Ensaios doutrinários. Coimbra: Presença, 1978.

- RIBEIRO, Félix. *O Cinema Português antes do Sonoro*. Esboço Histórico do cinema Português, Terra Livre, Lisboa, 1978.
- _____. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa, s.d.
- _____. *Jorge Brum do Canto*. Um homem do cinema português. Lisboa: Instituto Português de cinema; Cinemateca Nacional, 1973.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o neo-realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959.
- SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Prefácio de António Pedro Pita. Porto: Campo das Letras, 2003.
- SALAZAR, A. de O. Fins e necessidade de propaganda nacional. In: SALAZAR, A. *Discursos. 1928-1934*. Coimbra: Coimbra Editora, 1935
- SANTOS, A. Videira. *Para a história do cinema em Portugal I*. Do diafanograma aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandian. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
- SEABRA, Augusto M. (Org.) *Portogallo: 'Cinema novo' e oltre...* Veneza: Marsilio, 1988.
- SKLAR, Robert. *Film: an international history of the medium*. New York: Harry N. Abrams, s.d.
- SOUSA, Ernesto de. *Ser moderno...* Em Portugal. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- TORRES, António Roma. *Cinema português, Anos Gulbenkian*. Porto: Soares Martins, 1972.



TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Col. Biblioteca Breve, 1977.

_____. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

TORRES, Mário Jorge. *Manoel de Oliveira e a narrativa pré-griffithiniana – entre o quadro teatral, em plano fixo, e a correspondência romanesca com Agustina*. (no prelo)

TORGAL, Luis Reis de. *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

TUDOR, Andrew. *Theories of filme*. London: British Film Institute, 1975.

VOGEL, Amos. *Film as subversive art*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1974.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

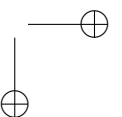
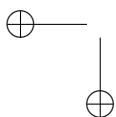
ZAVATTINI, Cesare. *Cesare Zavattini: diário de cine y vida*. Valencia: Editores de La filmoteca, 2002.

Artigos

COSTA, Alves. Fimografia de Manuel de Oliveira In: *Vértice*, n° 246 a 249: Coimbra, março a junho de 1964.

COSTA, João Bénard. Pedra de toque. O dito terno feminino na obra de Manoel de Oliveira. *Camões*. Revista de Letras e culturas lusófonas, n.12-13, 2001. Lisboa: Instituto Camões.

O cinema português. Depoimentos de Alves Costa, Lauro António, João Gaspar Simões e Alexandre Babo. In: *Gazeta de Coimbra*, 25 de janeiro de 1965.



- DIONÍSIO, Mário. S.O.S. – geração em perigo. *O Diabo*, A.VI, n° 248 (24 JUN.), Lisboa 1939, p.1, 12.
- DUARTE, Fernando. Os verdes anos e o cinema novo português. *Celulóide*, n° 73, janeiro de 1964.
- DUARTE, Fernando. José Ernesto de Sousa e o Dom Roberto. *Celulóide*, n° 55, julho de 1962.
- GINGA TCHEN, Adelaide. Surrealismo e revolução. Da responsabilidade desejada ao envolvimento conseguido. *Estudos do século XX*, n° 1, 2001, p. 41-58.
- J.D. Manoel de Oliveira, *Positif*, n° 25-26, 1957, pp. 87.
- NAMORA, Fernando. Bravo, Manuel Guimarães. *Imagem*, n° 13, 1952.
- REDOL, Alves. Primeiro passo para um cinema melhor. *Imagem*, n° 13, 1952.
- SADOUL, Georges. O gosto pela descoberta. *Jornal das Letras*, 13 de março de 1963.
- SANTOS, Fernando Piteira. Opinião dum espectador. *Imagem*, n° 13, 1952.
- SHAW, Lisa. Portuguese musical comedies from the 1940s and the 1950s and the transatlantic connection. *International Journal of Iberian Studies*, vol. 15, Nov. 2003.
- ALMEIDA, Avelino de. Douro, Faina Fluvial. *Cinéfilo*, 162, 26-IX-1931.
- RÉGIO, José. Um documentário e uma poderosa visão de poeta. *Presença*, 33, VII/VIII-1931.
- NOBRE, Roberto. Aniki-Bóbo. *Seara Nova*, 802, 28-XII-1942.
- GRÁCIO, Rui. «Impressões sobre Aniki-Bóbó. *Horizonte*, 13-I-1943.
- AZEVEDO, Manuel de. O Pintor e a Cidade e o regresso de Manuel de Oliveira. *Norte Desportivo*, 30-IX-1956.



FRANÇA, José Augusto. O Pintor e a Cidade, curta metragem de Manuel de Oliveira. *Seara Nova*, 1337-1338, V-1957.

MARGATO, Izabel. A primeira vista é para os cegos. *Revista Semear* 3, da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Disponível em http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_04.html. Acesso em 17/06/2008.

_____. O uso político da memória na ficção de José Cardoso Pires. *Revista Semear*, nº 10, da Cátedra Pe. Antônio Vieira de Estudos Portugueses, disponibilizado em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/>. Acesso em 25/06/2008.

PENAFRIA, Manuela. O documentário segundo Bazin. Uma leitura de O que é o Cinema?, de André Bazin. *Doc On-line*, nº 01, Dezembro de 2006, acessado em 07, de agosto de 2009 em www.doc.ubi.pt, 202-210.

PINA, Luís de. O cinema português existe: O Pão de Manuel de Oliveira. *Filme*, 11, II-1960.

TAVARES, Vítor Silva. Liturgia do Pão. *Jornal de Letras e Artes*, 234, 23-III-1966.

REIS, António. Acto da Primavera – um filme romântico. *Jornal de Notícias*, 18-X-1963.

CESARINY, Mário. O Acto de Manuel de Oliveira. *Jornal de Letras e Artes*, 122, 29-I-1964.

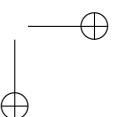
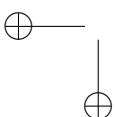
Internet

<http://www.amordeperdicao.pt/>

<http://ncinport.wordpress.com/>

<http://www.ica-ip.pt/>

Livros LabCom







Apêndice A

CARTA ABERTA AO SENHOR MINISTRO DA CULTURA

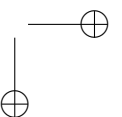
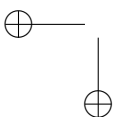
(qualquer um, tanto faz)

Excelência,

Não perderia o meu precioso tempo em dirigir-lhe estas linhas, senhor Ministro, não fora ter recebido do seu Gabinete uma carta que, aparentemente, pretende responder a uma outra, minha, que enderecei em 15 Maio 1999 — já lá vão quase três anos! — ao então ministro da Cultura Manuel Maria Carrilho, que nem sequer teve a boa educação de me responder. Em 04 Dezembro 2000 voltei a insistir (se a memória me não falha, o ministro já era outro), e a resposta foi a mesma: o mais imperial e opaco silêncio.

Nessas cartas eu dava conta da monstruosidade que é a actual legislação sobre os mecanismos da atribuição de apoio financeiro à produção de filmes em Portugal, apoio esse concedido pelo Instituto de Cinema (ex-IPC, ex-IPACA, actual ICAM) por deliberação de júris nomeados a dedo por...? Por quem? É certo que os regulamentos em vigor estabelecem quem é esse «quem», mas estão construídos de tal forma que dão ensejo a todas as influências, pressões e arbitrariedades.

Naquelas cartas eu referia algumas das gangrenas que infeccionam esse ignóbil sistema de júris, como por exemplo dele fazerem parte, não raro, críti-



cos de cinema, o que está errado, porque os críticos só têm de criticar os filmes depois de prontos, e não coscuvilhar um projecto escrito que eles nem sequer sabem ler; além disso, júris a apreciar guiões só deveria haver para «primeiras obras»: na verdade, realizadores com currículo histórico não deveriam passar pela humilhação de ter de submeter o seu projecto a um grupo de «literatos» de cuja competência cinematográfica, na esmagadora maioria dos casos, eu duvido, até porque ler um guião é trabalho para especialistas e não para «individualidades» mais ou menos diletantes que se limitam a ganhar a simpática soma de 250 contos por cada sessão (pelo que me dizem, se estiver errado por favor corrijam-me), para atribuir umas pontuações aos projectos. Pior: em muitos casos os guiões aprovados pelos júris acabam por ser completamente alterados pelos seus autores e os filmes por fim não têm nada a ver com aquilo que o júri aprovou — logo, para que é que serviu?

Nessa tal carta eu antecipava o que o ministro me iria responder — caso respondesse: «Dirá V. Ex.^a que se limita a fazer cumprir a lei. Mas como V. Ex.^a sabe, tal como Sócrates já sabia, uma coisa é a lei e outra a justiça; as leis são humanas e muitas vezes iníquas, pois os humanos têm tendência, infelizmente, para atender mais ao que é venal do que ao que é justo».

Depois de eu ter apelado para o Presidente da República em 12 Março 2001, que remeteu a minha documentação para o Primeiro Ministro, este por sua vez informou-me que remeteu para o ministro da Cultura — ou seja, voltou tudo à estaca zero, porque o ministro da Cultura esteve-se borbifando para o Presidente da República e para o Primeiro Ministro e continuou sem dar troco. Em 04 de Setembro de 2001 escrevi novamente ao Presidente da República e ao Primeiro Ministro, estranhando que um inferior hierárquico deste último nem sequer lhe ligasse nenhuma — até que finalmente agora recebo a tal carta do seu Gabinete, senhor Ministro, assinada pela Senhora D. Teresa Jorge (Chefe do Gabinete), que não tenho o privilégio de conhecer, dizendo em uma densa página e umas quantas linhas, com muito palavreado e pouco sumo, que se limita a cumprir a lei — tal como eu já previa:

«... a atribuição de apoio financeiro à realização cinematográfica [...] rege-se por critérios legalmente definidos».

Ora bolas!

Precisamente o que eu contesto é a lei — que TEM DE SER ALTERADA!

A legislação que existe dá azo a todas as manipulações, corruptelas e arbitrariedades, até porque quem manda nisto da cultura, pelo menos no nosso atoleiro cinematográfico, não são os programas dos partidos políticos que vão uma ou outra vez para o Governo, mas uns corifeus da sabença cine-kultural que intimidam os titulares governamentais da Cultura (ou que se cumplicitam com eles) e que proliferam pela Escola Superior de Cinema, pela Cinemateca Portuguesa, pelo ICAM, pela crítica dita cinematográfica de certos *media*, e por outros antros e *lobbies*, de que se aproveitam uns espertalhões como o produtor-distribuidor-exibidor-açambarcador Paulo Branco e o fazedor de filmes Manoel de Oliveira, discípulo menor de Marguerite Duras, mais uns periféricos que manducam do mesmo «clube» e praticam aquele tipo de cinema a que eu chamo a «Escola do Bocejo», de que o público português foge como da peste e que os intelecto-críticos adornam com 4 e 5 estrelas nas secções culturais da imprensa.

Resultado: como não faço parte do «clube», os meus projectos de longa-metragem, que desde 1993 tenho submetido a concurso cada ano, vão irremediavelmente parar ao fundo do cesto, ao passo que os abençoados Paulo Rocha, João Mário Grilo, Alberto Seixas Santos, Joaquim Sapinho, João Botelho, João César Monteiro, Manoel de Oliveira, Teresa Vilaverde, Solveig Nordlund, etc. (que aliás têm todo o direito de filmar — tal como eu deveria ter!) já foram bafejados mais de uma vez nestes nove anos enquanto eu fico a ver navios. O produtor Paulo Branco, em dois concursos de 2001, teve quatro projectos aprovados, o que corresponde a uma «oferta» do Estado de mais de meio milhão de contos num só ano — nada mau para um produtor! —, e segundo informações obtidas junto do ICAM pela Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisuais (ARCA), nos últimos seis anos o mesmo produtor Paulo Branco foi contemplado com cerca de 50% de todos os projectos aprovados nos vários concursos — o que estaria equilibrado **se só houvesse dois produtores** em Portugal! Benditas leis americanas anti-*trust*, que consideram «monopolização do mercado» se um grupo detiver mais de 30% do dito!

Que a mais descarada arbitrariedade reina nos critérios dos júris, ressalta da simples observação de alguns exemplos colhidos nos dois últimos concursos de apoio selectivo à produção de longa-metragem, ambos com o MESMO JÚRI:

No 1.º concurso, com Acta de 09 Julho 2001, o produtor Madragoa (Paulo Branco) obteve a soma de 23 pontos no seu currículo; no 2.º concurso, com

Acta de 03 Janeiro 2002, essa pontuação subiu para 25 (que é o máximo: 5 pontos por cada um dos cinco membros do júri). Bom, podemos admitir que Paulo Branco fez mais umas coisitas entre um e outro e por isso subiu (!); mas que dizer então da Cinequanon, que ajudei a fundar há 28 anos, e que no 1.º concurso obteve 21 pontos e no 2.º baixou para 17?! O que é que a Cinequanon «desproduziu» entre um e outro, para lhe subtraírem 4 pontos?? Mais anormal ainda: no 1.º concurso, na alínea do «equilíbrio e consistência orçamental», os 16 projectos apresentados tiveram classificações diferentes, o que parece lógico; no 2.º concurso, a que concorreram 19 projectos, o júri não esteve com meias medidas (ou não esteve para maçadas) e correu-os a TODOS por igual, com a mesma pontuação de 15! O meu projecto de filme *A Pomba*, por exemplo, que obteve 21 pontos no 1.º concurso, desceu misteriosamente para os tais 15 no 2.º! O que é que lhe aconteceu? Baralharam-se os cifrões lá pelas páginas do orçamento, e deterioraram-se, na passagem do 1.º para o 2.º?? Será que estes concursos são para se levar a sério ou estamos no reino do «faz de conta» e do «fartar vilanagem»?

E que dizer do caso de Solveig Nordlund que viu o seu filme aprovado no 1.º concurso, tendo obtido 21 pontos no currículo — não percebo bem porquê: por muita simpatia que ela me mereça, não fez grande coisa, que eu saiba e duma forma visível, pelo cinema português, ao passo que eu obtive apenas 19 e andei a labutar e a lutar durante mais de 40 anos, historicamente, em prol de muito do que se têm conseguido na cinematografia deste desgraçado país... Curiosamente, quando expus esta aberração a um dos membros do júri, ele disse-me que era norma assente lá entre eles considerarem, para os currículos dos realizadores, apenas as obras dos últimos CINCO ANOS!!!

Estou feito ao bife! Como o sistema não me deixa filmar há nove anos — estou sem currículo! Mais de quarenta anos do meu trabalho e do meu suor no cinema português foram pelo esgoto abaixo! Por este critério, o José Saramago, que só escreveu um romance nos últimos cinco anos, tem menos currículo do que essas magalis que por aí proliferam a escrever variegados romances *light* com montes de edições! (Nota: não tenho nada contra os romances *light*).

Em resumo: em sinal do mais veemente protesto contra esta escandaleira, vou entrar em greve. A PARTIR DE AGORA, E ENQUANTO A LEI NÃO FOR CORRECTAMENTE ALTERADA, NÃO VOLTAREI A SUBMETER-ME À IGNOMÍNIA DOS VICIADOS E VICIOSOS CONCURSOS DO ICAM.



Já estou com 71 anos cansados de muita luta. Ficarei em casa a sobreviver da magra reforma, dando umas aulas enquanto o pouco que sei puder ir ajudando à formação das camadas mais jovens que entram agora na aventura do cinema português, cheios de esperanças e de estrelas a luzir no olhar.

Quero crer que um dia, no futuro, esses jovens transformarão este nojento pântano num vergel de flores.

Aproveito, senhor Ministro, para lhe apresentar os meus cumprimentos.

Lisboa, 25 de Fevereiro de 2002.

*António de Macedo*¹

Esta «Carta Aberta» foi enviada, na data supra, a todos os jornais, revistas, rádios, TVs, etc. — Nenhum destes meios de comunicação social a publicou ou se referiu sequer ao assunto. Constitucionalmente (mas apenas constitucionalmente) não existe Censura em Portugal.

¹O Exmo.Sr. Dr. António Macedo forneceu-nos esta carta na ocasião da entrevista concedida a nós em abril de 2008 na sua casa, em Lisboa e solicitou a inclusão da mesma no corpo desta tese.

