

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 Dias¹⁷⁵, a gênese do neo-realismo, se transformaram em *cinematurgia*, ou seja em material fílmico.

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.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ DIAS, 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.

¹⁷⁶ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 12.

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*¹⁷⁷ 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 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

¹⁷⁷ REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

possível.¹⁷⁸

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*¹⁷⁹, 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:

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.¹⁸⁰

¹⁷⁸ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 14-15.

¹⁷⁹ ¹⁷⁹ 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.

¹⁸⁰ HENRY, 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, 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.

Dessa forma, a necessidade de “reformular” 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 productor 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 productor e o baixo gosto da maioria do público.¹⁸¹

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’. 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 Perdígão Queiroga com quem Manuel da Fonseca, autor de *Rosa dos ventos* e membro do grupo Novo Cancioneiro¹⁸², 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

¹⁸¹ PENEDO, Leão. O “caso” do cinema nacional. *Imagem*, nº 5, 15 de fevereiro de 1951, p. 12.

¹⁸² O 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.

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 inverosimilhança, 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.¹⁸³

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:

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 excepções 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.¹⁸⁴

¹⁸³ FONSECA, Manuel da. Nos estúdios do Lumiar com Manuel da Fonseca. O poeta e romancista que se inicia no cinema. *Imagem*, nº 24, 22 de maio de 1952, p. 55

¹⁸⁴ NAMORA, Fernando. Literatura e cinema podem dar, entre nós, um passo decisivo na universalidade. Declara à imagem o romancista Fernando Namora. *Imagem*, nº 18, 10 de abril de 1952.

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 constitui uma gênese possível de um novo cinema (porque é de lá que partem *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 polêmica 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”¹⁸⁵, Fausto Cruchinho sustenta que:

¹⁸⁵ CRUCHINHO, Fausto. *Os passados e os futuros do Cinema Novo*. Estudos do Século XX, N° 1- 2001:214-240, p. 227.

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 *Pássaros 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.”¹⁸⁶

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.¹⁸⁷

A questão apontada acima repete mais uma vez o impasse protagonizado pelos presencialistas *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 heterôgeneo e heterodoxo que constituiu o neo-realismo, o autor nos faz perceber que a escrita e a arte neo-

¹⁸⁶ Ibidem, p. 231.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 235.

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.¹⁸⁸

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 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”¹⁸⁹. 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’.¹⁹⁰

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-*

¹⁸⁸ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 225.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 236.

¹⁹⁰ ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Afrontamento, 1989, pag 107.

*realismo na sua primeira fase*¹⁹¹, 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 Caraça¹⁹² 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 a dignidade inerente a qualquer indivíduo e colocar como seu fim supremo o aperfeiçoamento *humano*.”¹⁹³

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 Torres¹⁹⁴:

A geração de 1870 era ainda sensível às grandes injustiças sociais preconizando 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

¹⁹¹ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

¹⁹² Entrei em contato com a figura de Caraça através da obra de António Pedro Pita.

¹⁹³ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 61. (grifo meu)

¹⁹⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 74.

– 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 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’”.¹⁹⁵

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:

¹⁹⁵ BRASIL, Jaime. Os novos escritores e o movimento chamado neo-realismo. *Afinidades*, n° 12, 1945, (s.p).

“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”¹⁹⁶.

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*

¹⁹⁶ 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, p. 28.

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.¹⁹⁷

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 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

¹⁹⁷ NAMORA, Fernando. Bravo, Manuel Guimarães. In: *Imagem*, nº 13, 1952, p. 12. (grifos meus)

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.¹⁹⁸

Assim como Fernando Namora, Redol se preocupa em salientar o carácter 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 por vir, 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 ressalta 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 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.¹⁹⁹

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

¹⁹⁸ REDOL, Alves. Primeiro passo para um cinema melhor. In: *Imagem*, n° 13, 1952, p. 15

¹⁹⁹ SANTOS, Fernando Piteira. Opinião dum espectador. In: *Imagem*, n° 13, 1952, p. 16

‘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 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.²⁰⁰

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

²⁰⁰ RAMOS, 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

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 Pita²⁰¹, 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 Manhã²⁰² que classificou o filme como um produto que quer agradar a uma elite reduzida que esquece que o 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

²⁰¹ Pita, 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

²⁰² Moutinho, Manuel. *Saltimbancos*. In: Diário da Manhã, 27 de janeiro de 1952.

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 realism²⁰³.

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, muito dos cineastas consagradas pelo neo-realismo italiano tiveram ali sua formação, como é o caso do próprio Rosellini – 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 palavras²⁰⁴:

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

²⁰³ 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. 34.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 31.

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 Peter²⁰⁵:

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 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*²⁰⁶, de 1942.

²⁰⁵ 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.

²⁰⁶ De acordo com Inacio 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*

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 crianças 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.²⁰⁷

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

mágico, hoje na ordem do dia das discussões sobre o cinema italiano. NEVES REAL, Luís. Programa nº 350 do Cineclube do Porto. In: O cinema de Manuel de Oliveira. *Vértice*, nº 246 a 249: Coimbra, março a junho de 1964, (s.p).

²⁰⁷ BAPTISTA, Tiago. *Aniki Bobó*. In: *Olhares neo-realistas*: mostra de cinema, debates e aulas abertas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, p. 73.

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.²⁰⁸

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 portuguesa. Por esse viés, Manuel de Azevedo, em 1972, numa tentativa de recuperar a importância dos *Saltimbancos* publica um ensaio em *Notícias de Amadora*²⁰⁹:

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. Emparedado desta maneira, o filme de Guimarães consistiu uma 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.

²⁰⁸ LOPES, João. *Aniki Bobó*. Lisboa: Secretaria de Estado da Reforma Investigativa, [s.d.], pag 8

²⁰⁹ Azevedo, Manuel. A importância de “Saltimbancos”. In: *Notícias de Amadora*, 20 de outubro de 1972.

Esse texto de Manuel de Azevedo recupera com clareza o porquê da afirmação de *Saltimbancos* enquanto um filme de matriz neo-realista pelo próprio caráter dos adjetivos atribuídos ao filme: humano, sincero, verdadeiro. Após anos de cantigas e fados, a crítica debateu-se entre algo novo que, na altura 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.²¹⁰

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

²¹⁰ NOBRE, Roberto. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, p. 172.

recorrendo aos temas do povo, citando o famigerado filme antecessor de Leitão de Barros, *Maria do Mar*²¹¹ (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 congeminções. 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.(...) ²¹²

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 malfeitura 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 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

²¹¹ *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 vinculada 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: Portugalíia, 1964, p. 169)

²¹² ALVES, Mário. A propósito de Nazaré. Do novo filme português. Lisboa, *Debate*, 25 de dezembro de 1952.

ocorreu quanto ao estilo e construção no romance. A naturalidade e a simplicidade são também um estilo.²¹³

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 esquecer-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 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

²¹³ NOBRE, Roberto. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, pag. 164.

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.²¹⁴

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 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

²¹⁴ 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. 36.

desde já a realização de um primeiro filme, garantirá no futuro uma eventual produção independente regular.²¹⁵

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 cinema²¹⁶ 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 fazer beleza pela beleza: o que quis foi provar que se pode fazer um filme honesto... e fazê-lo”²¹⁷. 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.

²¹⁵ S.n. “Cooperativismo e cinema”. In: Coimbra, *Vértice*, Abril, 1959, p. 197

²¹⁶ 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.

²¹⁷ In: *O Almonda*. Torres Novas, 12 de maio de 1962

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 Prêmio 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.²¹⁸

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 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

²¹⁸ DUARTE, Fernando. José Ernesto de Sousa e o Dom Roberto. In: *Celulóide*, nº 55, julho de 1962, p.12

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.²¹⁹

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

²¹⁹ DUARTE, Fernando. “Os verdes anos e o cinema novo português.” In: *Celulóide*, nº 73, janeiro de 1964, p.1

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.²²⁰

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!²²¹

Para confrontar com o ensaio de Fernando Duarte, foi publicado na *Gazeta de Coimbra* de 1965, reunindo depoimentos de Alves Costa, Lauro António, 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

²²⁰ Ibidem, idem.

²²¹ Idem. In: *Celulóide*, nº 72, dezembro de 1963, p. 7

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.²²²

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 português²²³), pelo reconhecimento ocasional em festivais internacionais.

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 polémica 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:

²²² O cinema português. Depoimentos de Alves Costa, Lauro António, João Gaspar Simões e Alexandre Babo. In: Gazeta de Coimbra, 25 de janeiro de 1965.

²²³ De 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).

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.²²⁴

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 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

²²⁴ SADOUL, Georges. O gosto pela descoberta. In: *Jornal das Letras*, 13 de março de 1963.

de *A ribeira da saudade*, de *Dom Roberto* ou de *O crime da aldeia velha*, filmes que anunciam certas novidades no nosso ritmo.²²⁵

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 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 resquício 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

²²⁵ Por um cinema português melhor, *Filme*, nº 31, outubro de 1961

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 promissor 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.²²⁶ (...)

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

²²⁶ DUARTE, Fernando. In: *Celulóide*, nº 55, julho de 1962.

fenomenologicamente os acontecimentos”, soa para a crítica portuguesa dos anos 60 como algo anacrónico.

Entretanto, anos mais tarde, o mesmo Fernando Duarte na *Celulóide* publica, 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 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 da 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-clube 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.²²⁷

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

²²⁷ DUARTE, Fernando. Os verdes anos e o cinema novo português. Rio Maior, *Celulóide*, nº 73, janeiro de 1964.

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.

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 longo período de estagnação no qual eram frequentes as produções de adaptações literárias – alcunhadas, de forma pejorativa, de *cinéma de papa*, por Truffaut²²⁸. 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 Paris²²⁹), 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.

²²⁸ POWRIE, Phil; READER, Keith. *French cinema: a student's guide*. London: Arnold, 2002, p 29

²²⁹ To 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)

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, revalorizando-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 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 cinema* 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 cinema* 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 diletantismo, 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.²³⁰

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 - 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 Richard 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 for ever the whole notion of how movies could be made.²³¹

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 pretensão 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

²³⁰ *Positif* nº 46 apud *Celulóide*, Rio Maior, nº 72, dezembro de 1963.

²³¹ NEUPERT, Richard. The French new wave. New stories, styles and auteurs. In: BADLEY, Linda et alli. Traditions in world cinema. New Brunswick, New Jersey, 2006, p. 41

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.²³²

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 ideia 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.²³³

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 é descompromissado, do ponto de vista financeiro e político, não precisava dar lucro ou obter retorno.

²³² NEUPERT, 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

²³³ Ibidem, p. 46

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 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.²³⁴

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.

²³⁴ COELHO, 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 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.

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.”²³⁵

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 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

²³⁵ COELHO, Eduardo Prado. Vinte anos de cinema português. (1962- 1982). Lisboa: Ministério da Educação: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, 1983, p. 19

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 “fadados, 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 seqüências 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 contraluz sobre o fundo da cidade).²³⁶

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 português²³⁷ 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

²³⁶ COELHO, Eduardo Prado. Vinte anos de cinema português. (1962- 1982). Lisboa: Ministério da Educação: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, 1983, p. 19

²³⁷ III 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.

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 *Saltimbancos*, em 1952, até o ano de 1963 – que sustentaremos como a data em que muitos aspectos que estavam sendo propostos pela crítica confluem -, pois 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.²³⁸

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,

²³⁸ HENRY, 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.

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 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 annés 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”.²³⁹

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”.

²³⁹ BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Sete ensaios em busca de uma expressão. Lisboa: Arcádia, 1962.

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.

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.²⁴⁰

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

²⁴⁰ GINGA TCHEN, Adelaide. Surrealismo e revolução. Da responsabilidade desejada ao envolvimento conseguido. Estudos do século XX, nº 1, 2001, p. 52

sempre “apartados do campo político organizado, legal, semi-legal ou ilegal”,²⁴¹ 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 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.²⁴²

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

²⁴¹Ibidem. p. 53

²⁴²Ibidem, p. 54

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 organizadamente, soube lutar para ocupar espaços-chave na produção, ensino e crítica 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.²⁴³

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

²⁴³ MONTEIRO, 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

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 lugar para este movimento mais amplo e mais complexo do que um simples grupo de jovens influenciados pela *nouvelle vague* francesa.