

Introdução

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

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

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

Tendo vivido, durante algumas décadas (1930 – 1950), entre documentários oficiais do regime de Salazar, filmes históricos e comédias fáceis, o ideário do cinema português passou a combater a todo custo este cinema “menor”, bestializado e bestializante, defendendo um novo cinema: capaz, dessa vez, de dar forma cinematográfica ao elevado “gênio português”, como dizia José Régio.

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

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

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

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

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

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

O expandir do objeto de estudo aqui proposto começa, entretanto, a solidificar-se, do ponto de vista pragmático, na ocasião das entrevistas realizadas com quatro grandes nomes do *novo cinema português*. As falas de Paulo Rocha, de António Macedo, de Fernando Lopes e de António Cunha Telles foram o

emaranhado de onde muitos fios foram sendo puxados e tecidos, já que foi dessas falas iniciais o lugar de onde muitas das questões teóricas em relação ao *novo cinema português* foram, primeiramente, apontadas. Por essa questão, optamos por encerrar este trabalho com tal polifonia, com os muitos discursos desses cineastas que compõem de forma muito pertinente o que chamamos aqui de uma *malha de pensamentos*. É necessário apontar que o caráter coloquial e espontâneo dessas falas foram mantidas, como pode ser percebido no teor das entrevistas, fonte também para o documentário *Velhos amigos*¹ (2009).

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

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

Por um lado, *Os verdes anos* é marco do novo cinema português não apenas pela experimentação ao nível da linguagem (que permanece atrelada a um certo cinema clássico e a uma decupagem que deve muito ao modelo do cinema americano com o qual se procurava romper), mas sobretudo porque é um filme que se debruça sobre Lisboa e sobre seu processo de urbanização e crescimento como nenhum outro, e porque narra a história de um recém-chegado à cidade grande (espécie de sentimento comum ao povo português que, nos anos 1960,

¹ *Velhos amigos* (2009), Michelle Sales

começavam a se abrir para o estrangeiro e para a modernização social) e que acaba se apaixonando por uma empregada doméstica cujo sonho é com o mundo da moda, da alta sociedade lisboeta, disseminando valores já bem afastados daqueles tradicionais de uma vida rural atrasada. A cena do casal ensaiando passos de *jazz* é estruturante nessa ideologia que acaba por contaminar todo o filme que é, essencialmente, a luta pela modernização de Portugal.

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

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

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

Apesar de reconhecer a determinante importância destes três filmes produzidos por Cunha Telles e apontar também que há neles alguns aspectos estéticos e de estruturas de produção de cinema que transformaram e inovaram o meio cinematográfico português, o objetivo e exercício central desta tese é um gesto de retorno que tenta reescrever os anos que antecedem *Os verdes anos*, ou seja, o período que vai de 1952 a 1963, apontando de que forma a experiência intensa da vida cultural dos anos 1950 em Portugal foi determinante para a

consolidação de um *novo cinema*, entre tantos modelos e estéticas que se propunha ao cinema “verdadeiramente” português.

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

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

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

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

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

A questão ora posta com o modernismo, desenvolvida ao longo de todo o presente trabalho traz à tona um prognóstico da cultura portuguesa cuja matriz, essencialmente letrada, tem nos traços propostos pelo *primeiro* e *segundo*

modernismos elementos que são recorrentes ao longo de todo o século XX – e alguns dizem que até mesmo no século XXI.

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

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

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

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

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

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

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