

6

Malha de pensamentos

As entrevistas que se seguirão têm como objetivo central aprofundar o debate em relação ao novo cinema português, mas não só: quer-se, principalmente, apresentar melhor o pensamento, a vida e a obra desses cineastas que são os mais importantes nomes de uma primeira fase do novo cinema em Portugal.

O momento da escuta na ocasião das entrevistas amplifica-se a partir do momento em que, optando por não repetir ou por não citar a fala desses realizadores, estaremos, entretanto, sempre em diálogo com as principais idéias aqui postas.

É assim que o pensamento ora posto por António Macedo, Paulo Rocha, Fernando Lopes e António Cunha Telles foi o lugar de partida de onde muitas das questões teóricas aqui abordadas inicialmente saltaram aos nossos olhos.

As principais influências, os mecanismos de produção, os interesses em voga, as intrigas, as omissões narrativas, as estratégias de consagração, tudo isso imerso no interior da teoria do cinema que, mesmo superficialmente, foi a todo instante citada por esses diferentes nomes da cultura visual portuguesa.

O lugar desse discurso não é tido, por outro lado, como o lugar da verdade dos fatos, mas como o lugar da recorrente e sistemática contestação e questionamento da veracidade dos dados colhidos, digamos, na fonte primária.

Com um arsenal técnico mínimo, as entrevistas foram gravadas e preservadas aqui de forma íntegra, apesar de reconhecer que, em diferentes momentos, editamos, recortamos e aperfeiçoamos o material bruto, posteriormente também retrabalhado e editado, dando origem ao documentário *Velhos amigos* (2009), de nossa autoria.

6.1

António Macedo

Em março de 2008, partimos para a casa de António Macedo. Macedo, com formação em arquitetura, começou no cinema com dois curtas-metragens que logo despertaram a atenção da crítica: *Verão coincidente* e *Nicotiana*. Bastante experimental e ousado, o realizador inovou no uso de cores e de novas técnicas, marca de seu trabalho também presente no primeiro longa-metragem *Domingo à tarde*, produzido por António Cunha Telles, que estréia em 1965. Ele foi nosso primeiro entrevistado e, naquela altura, as questões propostas eram quase instintivas, de certa forma, sem uma prévia arrumação. Fomos muito bem recebidos e logo propusemos filmar o encontro. Macedo não se opôs e procurou o melhor ângulo e lugar da casa para sentarmos. Após a timidez e a agitação inicial de nos conhecermos, trocamos documentos, presentes e cartas para só depois dar início a uma conversa mais formal que se deu assim:

Michelle: Bom, eu quero começar com o filme *Domingo à tarde* e queria saber como é que foi o processo de produção do filme, e eu tenho uma pergunta que me interessa bastante: como foi a relação com o Fernando Namora, já que o filme é uma adaptação de um romance dele? Por outro lado, o que significa adaptar um romance de um escritor neo-realista, você percebe alguma influência do neo-realismo no seu filme?

A.Macedo: É uma questão extremamente interessante e, mais ainda, é extremamente pertinente. Porque, de fato, o movimento do neo-realismo em Portugal, que se inicia mais ou menos nos anos 40, 50, com vários autores: Alves Redol, o Soeiro Pereira Gomes que também é um nome importante. O que acontece é que alguns dos filmes inspirados em romances do neo-realismo já tinham sido feitos em anos anteriores. Por exemplo, Manuel Guimarães já tinha feito *O Circo*, inspirado em um romance de Leão Penedo, que é também um romance neo-realista, trágico...

Michelle: Os *Saltimbancos*?

A.Macedo: Os *Saltimbancos*... pronto. Mas o que acontecia é que a idéia do novo cinema português não foi uma idéia que surgiu assim em bloco. Nós tivemos uma confluência de coincidências. Mas isso eu explico um pouquinho melhor. Durante os anos 50, a década de 50, o cinema português caiu de uma maneira extraordinária. Mesmo com essa influência, digamos, da literatura neo-realista, que não era só em Portugal, foi uma coisa européia, geral. Por exemplo, o cinema italiano era todo neo-realista, como sabes, os argumentos do Zavattini eram todos argumentos neo-realistas. O neo-realismo, digamos, era uma expressão literária para uma concepção, de certa maneira, histórica ou marxista, sociológica, enfim, que foi transposta para a literatura. Aqui em Portugal com mais dificuldade porque vivíamos em um regime de censura. Portanto, tínhamos um regime de censura e o neo-realismo não era encarado com simpatia pelo Salazar, pelo regime salazarista. Portanto, assim houve obras que foram proibidas nesta altura, por exemplo, o próprio Bernardo Santareno que era autor de peças de teatro e também um poético mágico, mas dentro de uma linha também neo-realista porque ele estava secretamente filiado ao partido comunista, e o partido comunista estava clandestino nesta altura, é evidente. Portanto, a relação que se pôs entre o tal do cinema novo português que surgiu nos anos 60 e o neo-realismo que já existia, e incluso alguns filmes neo-realistas que existiram antes, mas tinham muito má qualidade. Um outro que tinha má qualidade, por exemplo, o *Saltimbancos*, do Manuel Guimarães, que é um filme interessante como temática, mas tem má qualidade. Quer dizer, os espectadores iam lá e 'ah, está mal feito', é o tipo de cinema mal feito que o próprio espectador já nota. Outro filme que apareceu mais ou menos na mesma linha era *A Raça* do Augusto Fraga, também sobre a história de uma família, uma coisa dramática. Um outro filme neo-realista que começou a inaugurar nos anos 60, de certa maneira, a configurar um certo tipo de novo cinema, que nós chamávamos de novo cinema português, foi um filme do Ernesto de Souza, chamado *Dom Roberto*. O *Dom Roberto* é o nome que se dá em Portugal, não sei se no Brasil também, é um filme neo-realista perfeitamente, muito interessante, mas ainda é um filme incipiente dentro do neo-realismo, é um filme incipiente. E também a estrutura, narratividade, a própria concepção das personagens, há certas coisas que são ali um pouquinho irrealis, que o personagem não se comportaria realmente... quer dizer, é um neo-realismo um pouco por isso. De qualquer maneira foi uma porta que se abriu e o Ernesto de Souza teve um

grande mérito, enquanto ele foi vivo, ele tinha dez anos a mais que eu. E ele abriu portas de fato com este filme, tal como o Arthur Ramos com o *Pássaros de Asas Cortadas*, que foi inspirado em uma peça de teatro do Luiz Francisco Rebello, que também era um neo-realista, então tinha estes dois filmes do princípio dos anos 60. O *Pássaros de Asas Cortadas*, do Arthur Ramos, e o *Dom Roberto* do Ernesto de Souza, ainda não são novo cinema português, mas são pré- novo.

...

Acontece que estávamos neste impasse e o que havia muito era de fato o cineclubismo, nos anos 1950 para 1960. O cineclubismo tinha uma grande força e era natural porque os filmes eram quase todos proibidos. E os cineclubes iam procurar, dos filmes que não eram proibidos, pelo menos aqueles que tivessem qualquer coisa de interessante à volta do qual se pudesse discutir. E os cineclubes faziam sessões e tinham muitos sócios, realmente o cineclubismo em Portugal, dentro dos países europeus, devia ser dos países com mais cineclubes na Europa. Nessa época, o país que tinha mais cineclubistas em seguida de Portugal era a França. Portugal e França estavam à frente. A França por razões culturais naturais, e Portugal por causa da censura, a censura era tão opressora que era um escape, o cineclubismo era a nossa escola de cinema. Eu tinha dezoito ou dezenove anos nesta época, os anos 1949, 1950. E eu ia para os cineclubes, pagávamos uma cota mensal que era muito barata, era um preço irrisório e com este dinheiro tínhamos direito de ver dois filmes por mês, e os filmes vinham acompanhados com um folheto explicativo para mostrar os aspectos estéticos, técnicos e ideológicos que os filmes tinham. Claro que aquilo era feito com muito cuidado para conseguir passar na censura. E eu me entusiasmei, porque tenho um grande entusiasmo por cinema desde novo E realmente o cineclubismo pra mim foi a grande escola, não havia escola de cinema em Portugal. Agora já há, mas naquele tempo não havia escolas de cinema, o que havia era na França, o IDHEC.

Michelle: E o que vocês viam nos cineclubes?

A.Macedo: Bom, nós víamos, sobretudo, filmes franceses. René Clair, Jean Renoir, e depois os filmes do Bergman, naturalmente, isto já foi um pouquinho mais tarde. Víamos também os filmes americanos da boa época, do cinema negro.

Michelle: E os italianos?

A.Macedo: Os italianos, sem dúvida, claro. Todos aqueles autores italianos. Os filmes que nós víamos eram os filmes em preto e branco, naquela altura o normal era um cinema em preto e branco.

Michelle: Os russos não?

A.Macedo: Não, os russos eram proibidíssimos! Os russos eram proibidíssimos! Nem falar nisso! Os filmes russos, ou melhor, soviéticos, há uma sutil diferença, eram rigorosamente proibidos em Portugal desde 1931 ou 1933, desde que o Salazar tomou conta do poder, até o 25 de Abril, em 1974. Os filmes soviéticos eram rigorosamente proibidos, não só soviéticos, mas todos os filmes da área da cortina de ferro: romenos, polacos, tchecos, eslováquios... portanto, tudo proibido, esses não podíamos ver. Às vezes, excepcionalmente, me ocorreu ter visto em um cineclube, um filme tcheco que a censura deixou passar porque achou que era inofensivo. E, de fato, era um filme mágico, um filme místico, mas não era no sentido católico, digamos assim, era místico no sentido transcendental. Era um filme extraordinário que tinha transições de espaço e de tempo estranhíssimas, os personagens estavam aqui, tanto estavam em um lugar como em outro, depois voltava outra vez. Quer dizer, tinha uma técnica narrativa completamente nova, diferente, estranha. Eu sei que no cineclube ficaram todos fascinados por aquele filme. Eu não recordo o nome do filme, nunca mais o vi depois. O filme desapareceu, não sei se a censura depois tomou conta dele só por ser tcheco, porque o filme não tinha nada de “politicamente” perigoso.

Michelle: Então o senhor acha que a escola para os anos 1960 foi esse movimento dos cineclubes dos anos 1950?

A.Macedo: Foi. E depois a *nouvelle vague* francesa que surgiu em 1959 que também foi logo para os cineclubes.

Michelle: E o que é que chegou aqui?

A.Macedo: Foi o Truffaut com *Os quatrocentos golpes* porque era um filme inofensivo. Eram crianças, uma escola de crianças, então, do ponto de vista da censura, *Os quatrocentos golpes* era um filme inofensivo. Os filmes da *nouvelle vague*, de uma forma geral, passavam, exceto alguns do Godard que tinham

algumas pornografias lá pelo meio então era cortado, às vezes não eram proibidos, eram cortados. Porque a censura cortava cenas quando achava que havia cenas impróprias, então cortava-as e os filmes passavam. Mas muitas vezes, e até nos cineclubes, víamos filmes que estavam cortados. Então nos cineclubes havia pateadas quando se detectavam os cortes. E havia sempre polícias de um lado e de outro a olhar para ver quem eram os “pateantes”, mas não se podia ver porque se pateava do joelho para baixo, portanto, não havia problema.

...

Ora bem, acontece que o cinema português precisamente por vir desta repressão, advido a um certo neo-realismo que começou a perder entusiasmo porque os filmes italianos eram tão bons que apagavam tudo... Apagavam pelo seu brilho, ofuscavam, por melhor dizer... E as pessoas deixavam de se interessar por filmes americanos e os pobres dos filmes portugueses que queriam fazer um pouco de neo-realismo, como, por exemplo, o *Pássaros de asas cortadas*, o *Dom Roberto*, *A raça*, o *Saltimbancos*, as pessoas não se interessavam, porque os seus equivalentes italianos eram tão bons, tão espetaculares, tão surpreendentes que as pessoas deixavam de ver cinema português.

Michelle: Naquela época, o que mais chegou do neo-realismo italiano aqui em Portugal?

A.Macedo: Rossellini, todos eles, o Sicca, Vitério de Sicca, todos os argumentos do Zavattini. Tiveram outros, o De Santis também. Todos aqueles filmes dos italianos do princípio do neo-realismo passavam. Já não me lembro todos, porque já se vão muitos anos. Mas, curiosamente, não eram proibidos totalmente pela censura porque, apesar de tudo, a Itália tinha lá o Papa e não era um país comunista, não estava para lá da cortina de ferro. Portanto, os filmes passavam, não eram muito cortados pela censura. Eu recordo-me de ter visto um filme que era *O pão nosso de cada dia*, agora não me recordo o nome do realizador, que contava a história do desemprego e da falta de trabalho que havia na Itália. Era baseado numa história real de um anúncio de emprego de datilógrafa numa pequena empresa no 3º andar num prédio velho e apareceram mais de trezentas ou quatrocentas raparigas todas para concorrer ao emprego. Elas estavam a se

atropelar de tal maneira que encheram a escada toda desde o rés-do-chão ao terceiro andar e, simplesmente a escada era uma escada velha e o peso daquelas trezentas raparigas nos três andares de escada fizeram com que a escada caísse. Foi uma das coisas mais horrorosas que aconteceu em Roma porque morreram quase todas.

Michelle: E o senhor acha que esses filmes que passaram nos cineclubes influenciaram o grupo do novo cinema português?

A.Macedo: Em parte, de uma certa maneira. Era aí que eu queria chegar. E houve aí divergências. Não vamos falar de cinema novo português como se fosse um bloco. Não é verdade. Influenciaram. Só para dar esse exemplo d'*O Pão nosso de cada dia*, esse filme tinha portanto umas características sociais de caráter bastante marxista, digamos, porque era o drama de toda aquela sociedade que permitia aquela desgraça e foi resultado e fruto de grande ansiedade que as pessoas tinham pela falta de emprego. Então, acontece que esse filme passou cá cheio de cortes, nós só vimos metade do filme e, em contrapartida, passou na íntegra um outro filme contando a mesma história, exatamente o mesmo episódio, mas visto de outra maneira, chamava-se: *Três histórias proibidas*. Não me recordo agora o nome do realizador, mas é muito conhecido e isso o José de Matos-Cruz sabe e pode dizer-lhe. Esse último tinha uma visão assim: o problema não é social, o problema é individual. A fatalidade aconteceu porque houve uma das raparigas que tinha um problema lá em casa, ou estava mal, etc. começou a descer as escadas ao contrário e provocou agitação e então aquilo abateu tudo. Repare a diferença de perspectiva: o mesmo acontecimento se for visto de um ponto de vista social, sociológico, é um problema global, é uma visão comunista, digamos assim. Depois, temos a visão católica: o que interessa é o indivíduo, não a sociedade.

...

Entretanto, o que acontece é o seguinte: nascia de uma série de circunstâncias puramente casuais e de coincidências eu, que tinha a formação cineclubista, mas tinham uma formação mais estética porque eu tive um curso de arquitetura antes. Eu exerci a profissão de arquiteto durante vários anos. Depois em 1964 deixei, abandonei completamente a profissão e dediquei-me somente ao cinema. Foi para

fazer precisamente o *Domingo à tarde*. Eu era empregado na Câmara Municipal de Lisboa, mas não gostava daquilo porque era um trabalho burocrático, não era aquilo que eu queria. Eu queria era fazer filmes. E logo que tive oportunidade, foi com o António da Cunha Telles, o produtor do *Domingo à tarde*. Aliás, eu já tinha começado a fazer filmes de curta-metragem porque isso eu podia fazer nos intervalos de ser arquiteto. O primeiro curta-metragem que eu fiz profissional foi em 1962, que estreou como complemento do *Pássaros de Asas cortadas*, era um filme muito estranho chamado *Verão coincidente*, inspirado num poema um bocado surrealista da Maria Teresa Horta. E o filme também era um bocado surrealista, não tinha nada de neo-realismo e fez até um certo êxito na altura pela surpresa porque ninguém esperava um filme daqueles.

O *Verão coincidente* era um documentário, um filme de 15 minutos que fazia parte, era um complemento do programa que antigamente existia aqui em Portugal, e que permitia que antes de um filme de fundo, passavam-se dois ou três documentários pequenos, e depois de um pequeno intervalo é que víamos o filme principal.

...

Antigamente ir ao cinema era um ritual, havia as luzes que se apagavam, havia uma cortina que subia, outra cortina que subia, ainda havia mais uma cortininha lá atrás. E quando se apagavam as luzes de cima, acendiam-se as luzes verdes nas fileiras de baixo. Nem queira saber o que era aquilo, ficávamos ali quase dez minutos em um fascínio, a preparar o ambiente para saborear o filme que vinha a seguir, aquilo era uma liturgia, aquilo era como ir à missa, uma missa solene. Ir ao cinema era uma missa solene, era uma liturgia. E, obviamente, naquela época, o tipo de cinema que me interessava fazer era um cinema estético, era um cinema realmente de pesquisa, um cinema de pesquisa, digamos assim.

Michelle: Pesquisa formal?

A.Macedo: Formal, e não só formal, estética e ao mesmo tempo transmitir uma certa filosofia. Eu não era neo-realista. Não era, não fui e nunca tive inclinação para isto. Porque eu nunca tive simpatia pelo neo-realismo, pelo marxismo, pelo

comunismo, pelo fascismo, quer dizer, tudo quanto sejam... Eu sempre fui anarquista, pronto, está tudo dito, eu até costumo dizer, eu sou um anarco-místico. Eu sou um anarco-místico, ou seja, tenho um certo tipo de misticismo que não é o da Igreja católica...e sou mesmo um anarquista porque de fato não tolero nenhuma forma de poder, venha ela de onde vier, seja ela qual for. Portanto, eu detestava o governo de Salazar, que era totalitarista, como detestava o Stalin na União Soviética. E, no entanto, aqui em Portugal havia uma dicotomia que era assim: para odiar o Salazar tínhamos que adorar o Stalin. Ou então, quem detesta o Stalin, adora o Salazar. E eu pensava: não, eu detesto os dois. Tanto um como outro estão contra aquilo que eu sou.

(pausa)

Michelle: Então qual o porquê do romance do Fernando Namora que o senhor adaptou?

A. Macedo: Era isso que lhe ia contar. Eu queria fazer um filme chamado *A promessa*, inspirado na peça de mesmo nome do Bernardo Santareno. Eu o conheci pessoalmente, fui muito amigo dele, ele morreu prematuramente, tive um grande desgosto, pronto. E quando saiu *A promessa* em 1957, portanto, eu tinha vinte e cinco anos e ainda era cineclubista, ainda não tinha começado a fazer cinema. E em 1957, o Bernardo Santareno publicou o seu primeiro livro que tinha três peças de teatro: *A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada* e ele ofereceu-me. Quando eu li *A promessa* fiquei maravilhado. Pensei logo que dali faria um filme fabuloso, mas que tinha que ser feito à cores. Comecei a ver logo as cores. Toda aquela aldeia de pescadores, todo aquele irreal, aquelas bruxas que apareciam, parecia o *MacBeth*. O Bernardo Santareno tinha muita força, ele era um comunista, mas era comunista místico ao mesmo tempo, por isso é que eu e ele nos dávamos bem. Ele era mais comunista, eu era mais anarquista. As peças de teatro dele eram muito fortes. A peça foi posta em cena nessa altura em 1957, no Porto, e foi rapidamente proibida. E eu queria fazer esse filme, está a ver a ousadia deste louco querer num regime deste fazer este filme.

Entretanto, isso foi em 1957. Nos anos seguintes, eu escrevi um grande livro chamado *A evolução estética do cinema*. Comecei a escrever em 1959, deu muito

trabalho para fazer porque é uma ontologia. Não havia nada em Portugal. E eu então fiz esse livro com uma série de textos do Eisenstein, do Pudovkin. É uma preciosidade este livro. Tem aqui tudo. E até como é que o Eisenstein fazia os filmes dele: como ele obtinha certos enquadramentos, efeitos. Eu consegui uma parte deste material na Cinemateca aqui em Portugal.

Michelle: O senhor levou quanto tempo para escrever?

Macedo: 3 anos.

Michelle: Foi antes do *Domingo à tarde*.

Macedo: foi entre 1959 e 1961. Isto é o resultado do cineclubismo ao mesmo tempo. Isso me ajudou também a tornar-me conhecido. Esse livro fez sensação na época, obviamente, pela dimensão que tem e, sobretudo, por que não havia nada em Portugal. Isso facilitou também fazer as primeiras curta-metragens. Fiz o *Verão coincidente* e a seguir fiz outro chamado *Nicotiana* que era sobre uma fábrica de tabaco em que eu utilizei pela primeira vez música eletrônica no cinema português em 1963, imediatamente anterior ao *Domingo à tarde*.

...

E o que aconteceu foi o seguinte, a tal coincidência que eu estava a falar que deu origem ao novo cinema português porque, entretanto, começou a surgir o cinema novo brasileiro que tinha o Glauber Rocha e outros. Aliás, já antes disso tinha aparecido *O Cangaceiro* que ganhou prêmio em Cannes e causou ali muita sensação na altura. Mas, depois surgiu um outro tipo de cinema com o *Deus e o Diabo na terra do sol* que era também mágico à sua maneira esse cinema brasileiro, o novo cinema brasileiro. Tinha realmente uma magia. E isso tocou muito uns entusiastas de cinema que começaram a surgir que não tinha nada a ver com os cineastas anteriores. E não tínhamos nada a ver uns com os outros. Aconteceu que o António da Cunha Telles estava a fazer o curso de cinema em Paris, no IDHEC. E o Paulo Rocha também. Eles eram colegas. E o Cunha Telles era muito jovem e muito rico, era de uma família muito rica. Uma família da Ilha da Madeira. E, portanto, ele pode se dar ao luxo de ser produtor e investir. E quando vieram para Portugal eles decidiram produzir imediatamente um filme que

não tivesse nada a ver com o tal neo-realismo. Repare, essa relação que parece haver entre o cinema novo e o neo-realismo não existe muito. O que havia era uma reação contra o neo-realismo. Para começar foi o António da Cunha Telles, como produtor, e o Paulo Rocha como realizador, os dois tinham muito pouco a ver com o neo-realismo. O Paulo Rocha era um sonhador. E quando ele fez, em 1962, *Os verdes anos* é um filme que se parece muito mais com aquele frescura da *nouvelle vague* porque ele tinha estado lá e tinha acompanhado, em 1959, o Truffaut e todo aquele movimento que começou a surgir como reação contra o cinema americano do *star system*. E quando eles chegam cá e fazem *Os verdes anos* aquilo foi uma “pedrada no charco”. Surpreendeu toda a gente porque aquele filme não era neo-realista, era muito esquisito, também não era *nouvelle vague*, mas andava por ali, era assim um filme fresco. É um filme lindo. E aquilo criou imediatamente uma expectativa. Entretanto, o Fernando Lopes estava a fazer um curso de cinema não em Paris, mas em Londres, na London Film School. Esse Fernando Lopes que eu não conhecia pessoalmente... Eu quando estava a preparar aquele livro que lhe mostrei precisava de muitas fotografias que estava num gigantesco arquivo, precisava, sobretudo, de fotografias de filmes mudos, de filmes antigos, de filmes clássicos e alguém informou-me que existia um tal Fernando Lopes que estava na London Film School que talvez pudesse ajudar. E eu escrevi ao Fernando Lopes pedido fotografias do Murnau, do Fritz Lang e ele respondeu... foi assim que eu conheci o Fernando Lopes. Quando ele veio, veio com a técnica inglesa do free cinema. Repare, Paulo Rocha com a técnica francesa e o espírito da *nouvelle vague*, veio o Fernando Lopes com a técnica inglesa do *free cinema*, do cinema direto. E o Cunha Telles ficou desvairado com a possibilidade de agarrar uns jovens que estavam a aparecer que não tinham nada a ver com coisa nenhuma. Portanto, repare, *Os verdes anos*, história original não foi inspirado em romance neo-realista, mas na poesia da *nouvelle vague*. Depois, *Belarmino*, história original, de certa maneira um pouco mais neo-realista porque se passa nos bas-fond do pugilismo, do boxe, mas é muito sutil. O que ele agarrou foi o realismo do *free cinema*, do cinema inglês, da reportagem, do cinema direto e, no fundo, também influenciado pelo cinema soviético que eles viam lá fora. Aqui não se via. Mas aquele cinema soviético do Dziga Vertov, o cinema-olho. Entretanto, o Cunha Telles depois de fazer esses dois filmes começou a arruinar-se porque *Os verdes anos* e o *Belarmino* tiveram um relativo sucesso de estima,

mas muito pouco retorno comercial. E quando eu fui falar com o Cunha Telles sobre o meu projeto d'A promessa, ele logo hesitou e disse que era caríssimo. À cores! Nem pensar nisso! A guerra entre mim e o Cunha Telles era que ele queria que eu fizesse *A promessa* à preto e branco e eu disse-lhe que só poderia conceber esse filme a cores. E ficamos nesse impasse. Entretanto, o Cunha Telles queria fazer um terceiro filme e enquanto estávamos neste impasse, um dia, ... Eu era amigo do Fernando Namora... E enquanto estávamos nesse impasse, encontrei-me na rua com o Fernando Namora e fomos tomar um café. O Namora perguntou-me se eu já havia lido o último livro dele, o *Domingo à tarde* e eu disfarcei como pude porque não conhecia a obra. De repente ele me propõe fazer um filme sobre o *Domingo à tarde*, oferecendo ajuda inclusive na produção. Eu sabia que ele era neo-realista, não era nada na minha linha, mas eu era amigo dele, pronto. Saí dali a correr para comprar o livro e depois que eu li fiquei horrorizado. É um romance pesado, cheio de dramas mentais. Aquela gente passa o tempo todo a pensar. Logo pensei em explorar aqueles dramas do ponto de vista daquilo que me interessava que era um certo tipo de existencialismo filosófico não do tipo Sartre, mas do tipo Heidegger porque eu sempre gostei muito da metafísica alemã. E quando eu decidi, falei com o António da Cunha Telles. O António da Cunha Telles não tinha dinheiro para fazer o filme, mas o Fernando Namora estava tão entusiasmado com a idéia que arranjou financiamento para o filme. Nesse tempo não havia financiamento, o IPC só apareceu em 1973, dez anos depois. Estou a lhe explicar essa gênese para perceber que os três filmes que inauguraram o cinema novo... Esses três filmes do cinema novo apesar de tudo nesta fase... Repare que o *Domingo à tarde* ainda teve boas críticas juntamente com *Os verdes anos* e com o *Belarmino*.... Aqueles três filmes surgiram nos anos 1960, entre 62 e 65, e a crítica intelectual soldou aquilo como sendo a grande novidade, a grande frescura, era um cinema novo.

6.2

Fernando Lopes

O autor de *Belarmino* recebe-nos numa manhã de sábado, poucos dias depois do 25 de abril de 2008, ainda numa atmosfera bem própria às comemorações da data em Portugal. Fernando Lopes, de origem rural, vem para

Lisboa com a mãe ainda menino. Ingressa no cinema pelos círculos cineclubistas e depois na televisão pública portuguesa (RTP) em 1957. Dois anos depois, rumo a Londres para se formar em realização cinematográfica na London School of Film Technique. Regressa a Portugal e realiza alguns curtas-metragens bastante promissores. As dificuldades financeiras fazem-no prosseguir a sua carreira sobretudo no cinema publicitário e institucional. Até final da década de 70, apenas realiza mais duas longas: *Uma abelha na chuva* (1972) e *Nós por cá todos bem* (1978).

Michelle: Eu gostaria de começar esta conversa com a sua formação e a sua vontade de fazer cinema.

Fernando: Bom, eu fui pra Londres no final de 1959 e voltei quase em finais de 1961. E fui para London Film School e tive sorte de apanhar uma série de pessoas que estavam também eles próprios a fazer uma revolução no cinema inglês. Lindsay Anderson foi meu professor, Tony Richardson, Karel Reisz foi meu professor de montagem, gente assim... e mesmo no teatro, na parte dos atores. Isso foi importantíssimo para o movimento intelectual que existia nessa altura, *Left Review* e coisas assim, mais à esquerda. E para além disso, Londres foi importante porque eu consegui ver filmes, todos os grandes clássicos que não conseguíamos ver na altura...

Michele: O quê, por exemplo?

Fernando: Filmes que vinham desde Eisenstein ao Pudovkin, tudo, e acompanhar, por exemplo, o início do Bergman, do Ozu. E isso evidentemente marcou-me muito e, sobretudo, o movimento do *free cinema* com Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson, e eu como aluno da escola pude participar em documentários como estagiário em algum desses filmes. Portanto era todo um movimento que simultaneamente coincidia com o que estava a ser o movimento da *nouvelle vague* na França. Isto tudo juntou-se, eu estava entre Londres e Paris frequentemente. E por outro lado também podia ver em Londres filmes que aqui nunca podia ter visto, porque havia a censura e essas coisas todas, como...

... o *Shadows* do Cassavetes, que me marcou imenso e outros que eram os pré-cineastas independentes americanos, e isso era uma nova ideia do cinema, uma

nova imagem, novas idéias de imagens e de sons... a relação do cinema e da vida era muito forte nessa altura. Portanto, eu lembro-me perfeitamente de ter assistido a estréia do *A bout de souffle* do Godard, *Os Quatrocentos Golpes* do Truffaut, com quem depois fiz uma entrevista em Londres. Com isso tudo, deu-nos a idéia que o cinema não era uma coisa puramente técnica à americana com os gêneros... Era uma coisa que tinha a ver com nossa própria vida, digamos que a relação entre o cinema e a vida era muito forte nesse grupo de cineastas. E eu tive a possibilidade de ter ficado em Londres, porque eu tive convites para ficar quer na BBC, quer na Shell Film Unit e decidi que tinha que vir para Portugal, com tudo que isso significava em 1961, 1962... Que era vir para um país cinzento, com uma ditadura, mas que era possível com outros amigos meus fazer qualquer coisa juntos, dar uma outra imagem, outros sons sobre este país, e foi um bocado assim que começou o cinema novo. Tivemos a sorte de apanhar um produtor que também tinha estado em Paris com Paulo Rocha, o Antônio de Cunha Teles, que tinha alguma fortuna pessoal e, portanto, pudemos fazer quer *Os Verdes Anos*, quer o *Belarmino*, e o próprio *Domingo à Tarde* do Antônio Macedo, sem subsídios. Até porque não podíamos concorrer porque tínhamos uma ficha na PIDE e não podíamos concorrer

Michelle: O senhor tinha uma ficha na PIDE?

Fernando: Tínhamos todos. Eu tinha um bocadinho mais porque como eu tinha começado na televisão em 1957 e, particularmente, porque em 1962 houve uma grande crise acadêmica aqui, grandes manifestações de estudantes e, naquela altura, eu assinei um papel e dei apoio aos estudantes na televisão em 1963. Foi aí que eu fiz o *Belarmino*.

Michele: E esse papel que o senhor assinou era para quê?

Fernando: De apoio aos estudantes.

Michele: entendi.

Fernando: E isso foi parar na PIDE.

Michele: entendi.

Fernando: Bom... E, portanto tive que sair. Saí em 1963. Foi muito bom porque

acabei por fazer o *Belarmino*. Porque encontrei o Cunha Teles que decidiu fazer o filme com o dinheiro dele. Eu não podia concorrer nem ao Fundo de cinema, nem o Paulo Rocha, nem o Macedo. Portanto, era uma forma de resistência cultural e política. E isso vinha de um movimento do qual, de certo modo, todos tínhamos participado, quer eu, quer o Paulo Rocha, quer o Macedo... que era o movimento cineclubista, que era um movimento muito forte, muito importante, e que obviamente tinha uma grande conotação política, de resistência política e de resistência cultural. E isso fazia com que nós pudéssemos ver alguns filmes que não passavam nas salas: o Rosi, Alan Renais, e outros e outros e outros que eram só vistos em cineclubes. É isso... o cinema novo é feito como uma forma de resistência mais cultural, mas obviamente que o cultural implica o político. Digamos que a questão estética não era a única, havia também uma questão ética e ideológica. Isso é marca dos filmes quer do Paulo Rocha, quer meus. Particularmente, Paulo Rocha com *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida* e eu com *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*.

Michelle: E como surgiu a idéia para o *Belarmino*?

Fernando: Eu conhecia o Belarmino da noite, da má vida. Ele era um boxer, um boxer falhado e parecia que era uma bela metáfora de Portugal. Eu conhecia-o dos cabarés da noite, e decidi que seria interessante fazer um filme com ele. E aí lembrei-me muito do *Shadows* do Cassavetes... E acabei por fazer o *Belarmino* contra todas as regras do cinema português daquela altura que era quase inexistente. Fazia-se muitos filmes, mas a questão estética era inexistente. Era um cinema de regime, pequenas comédias populares... O *Belarmino* nesse sentido era uma aventura pessoal fortíssima. Eu tive uma equipe reduzida, que estava toda a começar, éramos todos fora do sistema, desde o diretor de fotografia até o realizador. E nesse aspecto foi uma pequena revolução. O que é curioso é que, simultaneamente, assim como aconteceu aos Cassavetes e ao Godard e ao Truffaut, ao Chabrol e toda essa gente ... Isso coincidiu com o conhecimento que eu tive aqui em Portugal, na altura ... é curioso... A primeira pessoa, uma das primeiras pessoas que assistiu a montagem do *Belarmino* foi o Cacá Diegues e depois o Glauber Rocha. O *Belarmino* chegou a passar no festival de Pésaro clandestinamente. O primeiro festival de cinema novo...O mesmo festival que deu ao Glauber Rocha o prêmio pelo *Barravento* deu o prêmio de crítica para mim

pelo *Belarmino*. E aí ficamos muito amigos, tivemos imensas relações, eu e o Glauber, sobretudo em Paris, e depois aqui em Lisboa já na fase final do Glauber, quando eu era diretor de co-produções do serviço público, já muito depois do 25 de Abril. Naquela época, tivemos a idéia de fazer um filme que se chamava *Uma Cidade Qualquer*. Depois que ele morreu, eu dei o roteiro para a mãe dele...

A relação com o cinema novo brasileiro foi sempre muito forte. Não só minha, mas o Paulo Rocha que também era muito amigo dele. E há, de resto, um livro sobre o Glauber Rocha onde estamos todos durante o último ano da vida dele aqui em Lisboa com o Cunha Telles, na casa do Cunha Teles... Foi publicado na França esse livro. E estou eu, o Paulo Rocha, o Glauber. Nesse sentido, a idéia do cinema novo, “ câmara na mão e pé no chão”, foi seguida à letra para o *Belarmino*.

Michelle: E o senhor acha então que para além de uma coincidência de língua e uma proximidade cultural, há uma proximidade ética e estética também entre os movimentos, aquilo que aconteceu no Brasil...

Fernando: Não sabíamos muito bem o que é que cada um estava a fazer. Mas depois, na medida em que íamos vendo as imagens que cada um de nós fazíamos, achávamos que fazíamos parte da mesma família. Família estética, cinematográfica e política.

Michelle: E o senhor acha que o Gláuber teve uma influência no meio cinematográfico português da altura?

Fernando: Ele até teve, teve uma grande influência. Não tanto sobre mim, mas particularmente sobre o Paulo Rocha. O *Mudar de Vida*, por exemplo, é um filme que é muito marcado pelo Glauber. Eles eram muito amigos, o Glauber e o Paulo. E mesmo quando chegou o 25 de Abril nós fizemos um filme coletivo, e talvez o melhor momento do filme coletivo que fizemos, *As armas e o povo*, é do Glauber.

As armas e o povo foi feito no 1º de maio, logo a seguir ao 25 de Abril. Eu fiz o comício aqui perto da minha casa enquanto o Glauber andava aí pela rua. Foi muito boa a intervenção dele no filme... convivemos muito nessa altura, ele participou imenso na organização do sindicato dos cineastas portugueses. Depois,

voltou para Paris, mais tarde voltou aqui em Lisboa, mas já na fase final quando ele acabou, praticamente, por morrer aqui... Foi muito acompanhado por nós todos, por mim, por Paulo, por José Fonseca e Costa...

Michele: E a sua relação com o grupo do neo-realismo literário? Percebi que o senhor adaptou, além do *Abelha na chuva*, o *Delfim*, do Cardoso Pires que são escritores com uma atuação política muito forte, uma postura ideológica totalmente contrária ao regime.

Fernando: Não adaptei só o Carlos de Oliveira e o Cardoso Pires, adaptei também o Tabucchi, o António Tabucchi, *O Fio do Horizonte*. São pessoas politicamente muito fortes. Fizeram parte da minha vida.

Michele: E qual era a sua relação política com essas pessoas?

Fernando: Era forte, era muito forte. É difícil tentar explicar isso, mas era muito forte. Tínhamos uma posição política de absoluta oposição ao regime, à ditadura. Depois havia nuances. Uns podiam ser do partido comunista, outros poderiam não ser, o que era o meu caso. Eu, por acaso, nunca fui membro do partido comunista, mas sei que alguns eram. O Carlos do Oliveira e o Cardoso Pires, por exemplo, foram. E isto dava também discussões muito interessantes.

Michele: Que sentido? Do tipo: “você devia ser também do partido comunista?”

Fernando: Eles achavam que eu devia e eu tentava explicar porque eu não queria ser.

Michele: E por que o senhor não era?

Fernando: Porque eu tinha vivido na Inglaterra, e depois tinha feito um grande estágio nos Estados Unidos de seis meses, fui até estagiário do Nicholas Ray que é outra das minhas referências. E ali tinha visto democracias a funcionar e, portanto, passei a nutrir uma espécie de profunda dúvida sobre o que era o socialismo real, o chamado socialismo da União Soviética. Depois de viver em Inglaterra e nos Estados Unidos percebi que preferia de fato esse lado, o confronto que há aberto na democracia. Eu não gostava dos "*dictators*". Mas isso nunca desfez a nossa amizade, entre mim e o Carlos de Oliveira ou entre mim e o Cardoso Pires, porque tínhamos uma coisa em comum: era preciso deitar abaixo o

fascismo em Portugal.

Michele: E o senhor acha que esse foi o propósito do grupo do cinema novo?

Fernando: Na pequena e modesta medida que o cinema pode influenciar na sociedade: foi.

Michelle: Porque o *Belarmino*, apesar de ser um personagem que quer mudar de vida, porque ele quer ascender socialmente, ele não é um personagem revolucionário, porque ele não quer transformar.

Fernando: Não, não, ele era revolucionário por si mesmo, para a vida que ele fazia. Ele era o oposto do sufoco que era Portugal nessa altura. Ele era... ele mexia-se bem, era vivo, porque era pugilista, tinha um corpo que se mexia, que era uma coisa já em si revolucionária. E depois no fundo, ele acreditava que alguma coisa podia mudar. Havia sempre essa esperança. E nesse sentido, Belarmino é um personagem, digamos, quase emblemático do que viria acontecer.

Michelle: De mudança...

Fernando: De mudança, sim.

O Belarmino tinha sempre a esperança de que tudo podia mudar, e que de um dia para o outro ele podia chegar a ser campeão. Isto era uma coisa rara no cinema português daquela altura. Para não dizer de hoje, que estamos em democracia. Mas naquela época era fantástico, e ele acreditava, de resto, no final do filme, com aquelas grades, há uma voz em off, que diz: “e agora, o que vais fazer?”, e ele diz: “ Vou fazer campeões”. Era a nossa palavra de ordem.

Michelle: É um filme muito forte... E por que o senhor escolheu o *Abelha na Chuva* do Carlos de Oliveira?

Fernando: O Carlos de Oliveira é, sobretudo, um grandíssimo poeta, talvez um dos maiores poetas do século XX português. Como o Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill ... E foi mais por esse lado poeta que eu peguei o *Abelha na chuva*. O lado material daquela terra pobre, muito mais que a história, digamos, quase neo-realista que existe no livro. Eu nunca quis seguir os ditames do neo-realismo que vinham do realismo

socialista. Nesta época tinha até muitos escritores portugueses, o Alves Redol e outros. O Carlos de Oliveira era muito mais sofisticado que isso, muito mais sensível, embora sempre membro do partido comunista. Mas ele era muito heterodoxo esteticamente e culturalmente em relação ao partido comunista. E heterodoxo, sobretudo, em relação à teoria do realismo socialista. Ele é sobretudo um grande, grande poeta. E foi a partir da poesia dele que eu fiz o *Abelha na Chuva* que é um filme que faz mais ruptura com o cinema que se fazia na altura do que o *Belarmino*, pois eu fiz o *Abelha na Chuva* como se tivesse dois filmes lá dentro. Um está na banda sonora e outro, está na imagem. Portanto, era a destruição da narrativa clássica.

Michelle: E o *Delfim* é um romance também bastante heterodoxo em relação à linguagem do neo-realismo.

Fernando: Sim, mas é o mais clássico dos meus filmes. Não é por acaso também que foi o que correu melhor com o público e com a crítica, porque as pessoas querem a "narrativazinha". Mas é muito bem produzido, é um filme bem produzido, que eu gosto, do ponto de vista da produção foi o filme que eu tive mais meios para produzir, com atores muito bons, mas é o mais clássico dos meus filmes.

Michelle: E a sua relação com o Cardoso Pires na altura, ele te deu algum direcionamento para o filme, ele interferiu? Como foi a relação com ele?

Fernando: Não, não. Nós tínhamos uma grande confiança, éramos grandes amigos. Minha relação com o Cardoso Pires era um bocado parecida com a relação com o Belarmino, era noturna, portanto, era uma relação de copos e de má vida.

Encontrávamos por Lisboa à noite...Parávamos sempre às sete da manhã, por todos os cabarés e cafezinhos, e tascas que abriam nesta cidade. E íamos falando, falando, falando... O Zé sempre foi muito amigo. A adaptação foi feita pelo Vasco Pulido Valente que também era um grande amigo dele e que é hoje um grande colunista e historiador. E, portanto, ele tinha uma absoluta confiança no que íamos fazer. E ainda por cima tive a sorte de fazer o filme numa altura em que eu já tinha saído da televisão, estava absolutamente livre, e com bons meios de produção,

com os atores que eu quis, com tudo muito bem trabalhado: *décor*, guarda-roupa. Neste aspecto é um filme que funcionou muito bem, quer junto à crítica, quer junto ao público. Mas é o mais clássico de todos... Eu sou por natureza mais experimental, gosto de experimentar mais. Neste aspecto tem mais a ver com... como é que eu diria... Este era um dos lados que me ligava um bocadinho ao Gláuber.

Michelle: O senhor acha que havia uma coincidência com o movimento literário neo-realista na altura? Em propostas, em estética... Ou havia uma coincidência de grupos, entre o grupo que se convencionou chamar de novo cinema português e o neo-realismo literário? Porque muitos livros foram nesta altura adaptados, muitos romances.

Fernando: Sim, mas nunca chegou a haver verdadeiramente um neo-realismo no cinema português.

Michele: O senhor acha que não?

Fernando: Não, o Manuel Guimarães é o único que andou por lá perto, que fez o Alves Redol e coisas assim e que seguiu esta regra, era um dos que estavam de fato muito mais ligados ao realismo comunista. No meu caso, no caso do Paulo Rocha, mesmo no Macedo... Nós pegávamos nos livros, porque eram autores que nós admirávamos, gostávamos do que eles escreviam, mas de certo modo nunca aceitamos o princípio no neo-realismo passado ao cinema *tout-court*, literalmente. Nós achávamos que uma obra cinematográfica tinha que ir para além disso. E do modo geral tínhamos em comum o fato de detestarmos as teorias do realismo socialista, do herói positivo... A vida é mais complexa que isso, e isso nós sabíamos.

E os sentimentos são mais complexos que isso. E eram os sentimentos que nos interessavam.

(...)

Os grandes escritores neo-realistas, para ser franco, eram quase todos membros do partido comunista. Só que havia alguns que eram heterodoxos. Carlos de Oliveira era um caso desse. Ele foi sempre alguém muito ligado ao partido comunista, mas

era simultaneamente um grande poeta, e os poetas fogem à regra. É difícil... Se pensar bem, mesmo em termos de União Soviética, o Maiakóvski acabou como acabou. Não é? O Boris Pasternak acabou como acabou. Os poetas fogem disso. E eu sou muito sensível a isso. Eu costumo dizer que eu não consigo fazer um filme sem previamente ter um poeta na cabeça. Em todos. Mesmo no caso do *Delfim* que é uma narrativa. Portanto é sempre assim. E acho que os meus colegas também eram assim, particularmente o Paulo Rocha. E Paulo Rocha é até o que tem menos a ver com o movimento neo-realista e com os escritores neo-realistas. Ele vinha de outra área, até mais católica, católica progressista...

Michelle: O senhor nunca teve relação com a Igreja?

Fernando: Não.

Michelle: E com nenhum partido?

Fernando: E com nenhum partido. Mas, como disse, compartilhava com eles a minha rejeição absoluta do Estado em que vivíamos, e isto unia-nos. O que é curioso, é que logo a seguir ao 25 de Abril, cada um foi para o seu lado. Uns ficaram agarrados ao partido, outros foram para a extrema esquerda, outros defenderam a idéia de uma democracia ocidental, europeia, foi o meu caso. E outros não participaram porque, por exemplo, o Paulo Rocha neste aspecto é mais poeta, vive num outro universo. O Macedo é um pouco mais prático, estava aqui para fazer filmes, fazer filmes e ponto final. O Fonseca e Costa teve grandes relações com o partido comunista, mas é interessante perceber que os filmes dele vêm mais da tradição do grande cinema clássico, e com alguma influência do Antonioni. O Zé Fonseca foi estagiário do Antonioni no *Eclipse* e, portanto, há um lado existencial nele, como há em mim também. Eu também tenho uma grande admiração pelo Antonioni, porque ele teve muita influência sobre mim, e não é por acaso que quando estou a dizer o Antonioni imagino que é alguém que dentro do neo-realismo italiano fugiu à regra.

Michele: E o senhor acha que havia uma proximidade estética do grupo português com os neo-realistas italianos?

Fernando: Sim, sim...

Michele: Para além do Fonseca e Costa?

Fernando: Sim, sim... Em mim isso havia, com Rossellini, com Antonioni... E eu próprio um bocadinho mais maluco pegava mesmo nos pequenos: Dino Risi, Mario Monicelli e gente assim. Mas isso havia... O cinema italiano teve de fato uma grande importância em Portugal, era muito visto aqui. Eu nunca teria feito o *Belarmino* se não tivesse visto *Salvatore Giuliano*, por exemplo. O cinema italiano teve uma importância enorme, enorme... Só muito mais tarde, depois do 25 de Abril é que passamos quase todos os filmes brasileiros no canal que eu era diretor: Diegues, Glauber Rocha, Hirszman, todos.

Michele: Então a influência do cinema novo brasileiro que o senhor disse era mais pela presença do Glauber aqui, do que pelo visionamento dos filmes que nessa altura não passava...

Fernando: Não só a presença do Glauber aqui, mas depois nós conseguimos passar de fato aqui muitos filmes brasileiros. Por exemplo, eu acho que o Fonseca e Costa tem muito a ver com o Cacá Diegues, de quem ele gosta muito. Não é por acaso que ainda hoje Fonseca e Costa tem quase sempre co-produção com o Brasil, e com vários atores brasileiros nos filmes dele. Um dos filmes de maior êxito no cinema português *Kilas, o mau da fita* é com o Lima Duarte. Ele tem uma grande tendência para ir buscar atores brasileiros e ter alguma relação com certo tipo de cinema brasileiro, particularmente o do Cacá.

Michelle: E qual era a relação de vocês com a crítica cinematográfica que se fazia na altura?

Fernando: A crítica era muito mais criativa do que hoje é aqui em Portugal. Essa é outra questão... Porque os que faziam crítica acabaram por fazer filme. Fonseca fez crítica, o António Pedro Vasconcelos fez crítica, Seixas Santos fez crítica, eu tive uma revista de cinema... Eu fui diretor da *Cinéfilo* onde estava eu, João César Monteiro, e outros. Portanto, a nossa relação era simultaneamente uma relação da ação, fazendo filmes, e de reflexão. Isso hoje não é assim.

Hoje vem tudo da internet, se fores ler a crítica nos jornais portugueses metade do que está lá eu sei que vem da internet. Acho uma desgraça. Não há reflexão. E depois já não há os grandes pensadores de cinema. Não há o Bazin, já não há o

Aristarco e por aí adiante. O Kracauer, Siegfried Kracauer. Estou a reler aquilo que era o meu livro de curso, *A teoria do filme* do Siegfried Kracauer. Agora depois de tantos anos, estou a reler. A crítica que se faz hoje em dia, e não é só aqui, estou a lhe dizer porque eu olho muito a imprensa estrangeira, sou um leitor compulsivo de jornais, e portanto leio o português, francês, americano... A internet que é fantástica, tem muita informação. Mas hoje em dia todos os filmes tem os seus sites e, portanto, uma boa parte da crítica de cinema que se faz hoje, se você for ler bem, já está implícita no marketing do filme. Ou seja, deixou de se pensar sobre o que é o cinema. Por isso é que o cinema, particularmente o cinema americano, está tão banalizado como está.

O ato de refletir sobre o cinema e de fazer cinema era comum. O Truffaut era um grande crítico de cinema, o Rohmer, o Alain Resnais, o Godard, para não falar de outro, o Godard... E a relação entre o pensamento sobre o cinema e pô-lo em prática era uma coisa, como poderia dizer, natural. E o que nós, hoje, temos nas revistas e nos jornais, mesmo nas revistas mais prestigiadas, é uma espécie de marketing, o próprio *Cahiers Du cinèma* não é mais o que era... Hoje em dia já não é mais o que era. E isso faz com que o cinema seja menos inquietante do ponto de vista estético e do ponto de vista ético. É o que eu penso.

Michelle: E a sua revista não sofreu nenhum impedimento da censura?

Fernando: Sofreu muitos, e acabou-se no 25 de abril, em junho de 74. Mas teve imensos problemas com a censura.

Michelle: De que tipo?

Fernando: Processos... muitos.

Michelle: Foi preso?

Fernando: Não.

Michelle: Mas o senhor era perseguido, politicamente?

Fernando: Sim, tinha este problema.

Michelle: Mas aconteceu alguma situação que o senhor se lembre, que tipo de perseguição havia na altura?

Fernando: Às vezes ia ao tribunal.

Michelle: Para falar sobre a revista?

Fernando: Sobre a revista e não só sobre a revista. Sobre amigos, sobre pessoas que iam presas e eu tinha que ir como testemunha.

(...)

Michelle: E qual é a sua formação, a sua origem? O senhor nasceu aqui em Lisboa?

Fernando: Não. A minha origem é absolutamente rural, em princípio eu não viria a ser cineasta. Por isto é que este documentário que lhe ofereci chama-se *Fernando Lopes Provavelmente*.

Michelle: O senhor acha que deveria ter sido o quê? Se não fosse cineasta.

Fernando: Rural... Eu nasci numa pequena aldeia no centro de Portugal, paupérrima, muito pobre. E se eu seguisse tudo o que estava pré-determinado na minha vida, ia plantar batatas, cuidar do campo.

Michelle: E como surgiu esta sua vontade de transformar?

Fernando: Porque a minha mãe teve que fugir da aldeia. Mas eu conto tudo aí... Teve que fugir da aldeia e me trouxe quando eu tinha três anos e meio.

Michelle: Para Lisboa?

Fernando: Para Lisboa e, depois, ainda fui para a casa de uns tios meus. Aos doze anos é que voltei para Lisboa e a partir daí comecei a ir ao cinema, ir ao cinema, e disse. O meu pai era uma figura ausente. Eu fiz os cursos que podia ter feito, e tive os empregos que podia ter tido. Mas sempre com aquela idéia de que o que eu queria era fazer filmes. E por isto é que isso se chama *Provavelmente*.

Michelle: O senhor achava como *Belarmino* que o cinema português ia vencer um dia?

Fernando: Achava, absolutamente. Por isso fiz o *Belarmino*, e o Paulo Rocha fez *Os Verdes Anos*. Nós achávamos mesmo que iríamos mudar o mundo. Mas o

Glauber também achava, o Cacá também achava, o Joaquim Pedro, o Hirszman, sei lá, o Truffaut, o Godard também achava. Cada um a sua escala, e França, Brasil, e não sei mais... Nesse aspecto o Glauber teve uma importância muito grande para nós. Glauber acreditava mesmo nisso.

Michelle: E o senhor queria transformar o mundo em quê? Transformar para quê?

Fernando: Para que fosse um mundo mais solidário, mais aberto. Em que cada um tivesse suas oportunidades, qualquer que fosse a classe social de onde viesse. Tão simples quanto isso. Foi como aconteceu a mim, eu tive sorte. Eu costumo dizer que eu tive os sorrisos do destino, por isso estou aqui a falar consigo.

Michelle: Obrigada!

Fernando: Quer um café?

(...)

6.3

Paulo Rocha

A manhã chuvosa de uma segunda-feira do mês de abril de 2008 marcava a paisagem de Lisboa com certo clima de anunciação. Paulo Rocha esperava-me para uma longa conversa em sua casa. A primeira sensação ao encontrá-lo foi de certa fragilidade, advinda de anos muito bem vividos. Acometido por um AVC poucos meses antes dessa entrevista, a fala do realizador titubeava entre muitos temas, numa circularidade que, às vezes, tornava-me difícil não ser seduzida por questões outras. Espécie de guru do novo cinema português, Paulo Rocha mantinha, mesmo apesar da doença e da idade, uma vaidade intacta que apontava sempre para outros caminhos.

Michelle: Com licença. (disse entrando em sua casa)

Paulo: Isso são os primeiros filmes antigos.(Paulo Rocha aponta para cartazes na parede de sua casa) Esse é meu último filme, eu tive um AVC... Essa é a primeira

vez que eu filmei no Porto. Já andei de cadeira de rodas, agora já consigo andar um bocadinho andar sem cadeira de rodas.

Michelle: Posso pôr o guarda chuva aqui?

Paulo: Pode, faz o favor.

Michelle: Obrigada. Você quer ajuda para puxar a cadeira?

Paulo: Não... Eu, em geral, peço para as pessoas ficarem aqui. Eu não posso levantar muito a voz, portanto... Peço para as pessoas ficarem mais perto de mim.

Paulo: então você é de Salvador?

Michelle: Eu sou de Fortaleza, mas moro no Rio, morava no Rio. Eu vim para Lisboa porque minha tese de doutoramento é sobre Manoel de Oliveira, mas a proposta desta entrevista é pensar o cinema novo na sua relação com o Manoel de Oliveira, aprofundando meus conhecimentos sobre o cinema novo português, por isso eu vim aqui para tentar compreender melhor a sua obra.

Paulo: Você já tentou falar com Manoel de Oliveira? Tem um grande problema.

Michelle: Eu não tentei falar com ele ainda.

Paulo: Agora é complicadíssimo! Como ele agora tem quase 100 anos e é muito, muito célebre, é uma super vedeta, os filhos dele... ele tem quatro filhos e dezesseis netos que querem que ele dê dinheiro, portanto, a prioridade dele os filhos é que marcam... Eles estão a pedir vinte e cinco mil euros por cada entrevista.

Michelle: Antes de falar do Oliveira eu gostaria de começar com *Os verdes anos*. Então eu pediria que você comentasse como surgiu a idéia de fazer este filme e como foi o seu encontro com o António da Cunha Telles.

Paulo: Eu depois gostaria de falar das minhas relações com o Manoel de Oliveira, mas eu posso começar com o Cunha Telles. Ora, o Cunha Telles é um homem da Madeira, da Ilha da Madeira. O que é uma coisa especial, ainda hoje tem sotaque. A gente topa logo que ele é madeirense. O Cunha Teles é de uma família antiga e importante da Madeira. O pai dele era advogado, e deixou-lhe algum dinheiro que ele gastou todo com os primeiros filmes que fez em Portugal. Ele tinha uma certa herança e gastou muito dinheiro que não conseguiu recuperar. Mas o pai dele depois casou-se com uma judia de uma família do norte da Europa importantíssima, portanto, o Cunha Telles como produtor veio a ter muitos problemas depois porque devia dinheiro a bancos pela Europa a fora. O Cunha Telles é um tipo estranho porque ele, inicialmente, começou numa organização um bocadinho, digamos, fascista ou de direita, que era a “Mocidade Portuguesa”. Mas ele tinha muito talento para subir na organização.

Michelle: O senhor não fazia parte dessa organização?

Paulo: Não, de todo. Ele vem do outro lado que é a Mocidade Portuguesa. O Estado português, no tempo do Salazar, tinha uma organização para enquadrar a juventude. E ele, o Cunha Telles, rapidamente, muito cedo, pairando os 18 anos, já era importante. Ele tem imenso talento para dar ordens, para ouvir, é extremamente hábil nas relações humanas. Portanto, ele soube inventar um curso para ensinar o que era cinema: técnicas e estéticas. A primeira coisa que ele fez foi criar um curso de cinema. E logo nos primeiros anos, ainda moço, com muitas habilidades, ele já sabia muito cinema. Era uma época em que toda gente era cinéfila, havia cineclubes no país todo. Por isso, havia centenas de pessoas que queriam entrar para o cinema como realizadores ou técnicos...

Michele: Isso na altura dos anos 50?

Paulo: É dos anos 1950, 1960. Ora, ele conseguiu colecionar toda gente que parecia mais inteligente e mais dinâmica para ir para os cursos dele.

Michelle: Os cursos eram aqui em Portugal?

Paulo: Sim, ele arranjava lugares muito baratos para os cursos. E logo conseguiu selecionar uma quantidade de gente que tinha futuro no cinema. No modo geral, ele era muito hábil, pois quem ele selecionou ainda hoje são muito importantes já passado 60 anos, quase ninguém saiu do cinema... Na altura, quem mandava no cinema era a *nouvelle vague*. Havia o *Cahiers Du Cinéma*, as pessoas estavam habituadas àquilo. E o Telles quis ir pra lá, estudar cinema em Paris. E levou alguma dessas pessoas que ele tinha descoberto para ir trabalhar com ele em Paris, levou-os para Paris para estudar. Algumas já morreram... Algumas dessas pessoas foram elementos de primeira linha do cinema português.

Michelle: O senhor estava entre eles?

Paulo: Não, o meu passado é inteiramente diferente. Eu sou filho de um imigrante português que vai para o Brasil, portanto, eu sou uma espécie de semi-brasileiro em Portugal porque o meu pai tinha uma casa muito importante no Rio de Janeiro que chegou a ser das maiores de toda a América Latina. A empresa exportava carne-seca para muitos países e importava, sobretudo, bacalhau português para vender em todo o Brasil. Por isso, toda a minha vida esteve ligada a coisas do Brasil. O meu pai chegou ao Rio de Janeiro muito cedo, meteu-se com estudantes brasileiros e tornou-se um poeta à brasileira, ou seja, imitando o que era a poesia da época. E o meu pai até o fim da vida escreveu poesia muito à brasileira, ou seja era parnasiano. Enquanto fazia a barba de manhã, declamava poesia, declamava Olavo Bilac, Castro Alves, etc.

Michelle: O senhor ainda lembra de alguma dessas poesias?

Paulo: Sei algumas delas... Ele dizia-me a poesia era a coisa mais bonita do mundo e eu, desde pequeno, gostava de escrever, mas não gostava de poesia. Minha casa era uma mistura de ambiente semi-brasileiro. Os portugueses do Brasil há muitos séculos é uma gente especial. No modo geral, os portugueses que migram e voltam são mais dinâmicos que os que ficam. Há muitos séculos os portugueses de Macau, de Angola são os mais dinâmicos. No teatro português, o Antônio José da Silva é uma das maiores figuras de toda história do teatro português. Era um homem que foi brasileiro, que foi queimado pela inquisição cá

em Portugal. Era um homem quase genial, era um grande escritor... O maior grupo de teatro português deste século talvez é o Cornocópia que se instalou no Bairro Alto porque era onde o Antônio José da Silva tinha as suas produções de teatro na época, no século XVIII, ou finais do século XVII. Portanto... Essa é uma história infinita de relações... Muitos escritores portugueses fizeram esse percurso. Há sempre uma espécie de interação entre estes ecos.

Eu sou muito esquisito. Há 40 anos, deixei quase Portugal, passei a estar, sobretudo interessado no Japão. Parte dos meus filmes foram feitos no Japão, fiz lá dois filmes. Um deles, o *Ilha dos amores*, foi o que teve mais repercussão internacional, este filme foi selecionado para concurso em Cannes, já há vinte e cinco anos. Portanto, eu tenho uma faceta oriental muito grande, falo japonês, escrevo japonês, e o meu lado Ásia é também muito importante, ou seja...

...

Minha vida é muito internacional, passei muitos anos em França e estudei em França, tirei curso de cinema em Paris. Na altura maior, no tempo em que Paris controlava um bocadinho a *nouvelle vague*. Depois, meus filmes passaram a ter sucesso, sobretudo na Itália, passavam em toda parte da Itália. O Manoel de Oliveira, durante dez ou quinze anos, era o grande ídolo dos jornais italianos. Ele ia duas ou três vezes por ano, dava uma entrevista, e todos os quarenta maiores jornais italianos colocavam-no numa página inteira (o Manoel de Oliveira).

Michelle: E o senhor atribui esse sucesso do Manoel de Oliveira na Itália a quê?

Paulo: Ele é uma grande cineasta.

Michelle: Mas há quem diga o contrário aqui em Portugal...

Paulo: Provavelmente, o Macedo dirá isso, mas o Manoel de Oliveira tem os maiores sucessos não em Portugal, mas globalmente. Nunca ninguém teve tanto sucesso em vender, estrear em tantos e tantos países. E há filmes do Manoel de Oliveira que fizeram quinhentos mil espectadores na Inglaterra. Portanto, quem não tem sucesso pretende que o Manoel não tenha. Ele faz filmes de vanguarda, que é uma coisa completamente diferente. Manoel de Oliveira é filho da

vanguarda... Imagine o começo do Picasso. Gente que nunca pretendeu ser popular, mas que, de certo modo, conquistou o mundo. Manoel de Oliveira pertence à geração do Picasso, do Stravinsky, do Kandinsky, dos maiores. Portanto, eles nunca quiseram ser populares. Por outro lado, as cadeias de cinema em Portugal ainda são controladas pela América, para um filme estrear no Porto, em geral, tem que perguntar aos americanos se pode ou não. É o problema de sermos colonizados culturalmente, pois a estrutura comercial está nas mãos dos americanos. Manoel de Oliveira é um assunto muito outro, vou tentar fixar-me neste nosso assunto...

Portanto, ao longo da história, Portugal é dos países mais abertos através da sua ligação com os judeus internacionais e muitas das obras-primas da literatura portuguesa tiveram a 1ª edição impressa na Itália. Portanto, isto é um país muito aberto. Nos últimos séculos quem seguiu este fator de internacionalização foram os cabo-verdianos que são de cultura semi-portuguesa. Portugal é um pequeno país que pertence a uma série de diásporas, ou seja, pequenos grupos que estão espalhados pelo mundo que vão ter uma espécie de interligações. Os portugueses estão, portanto, condenados fatalmente a pequenas minorias, por exemplo, há alguns anos os Açores começaram a fazer telenovelas lindíssimas e que tinham muito sucesso em Portugal, com um estilo! Não imitavam nenhum plano das telenovelas internacionais, nem das brasileiras. Aquilo era das coisas mais estranhas e mais bonitas que se fazia internacionalmente. Eu andei fascinado para ver nascer nos Açores uma fotografia ou uma direção de atores que não fosse nenhum eco ou reflexo do que se fazia lá fora. Eu pensava que haveria uma nova forma de arte ou de cultura local que pudesse ter sucesso internacional...

...

Michelle: Eu gostaria que o senhor falasse um pouco d`*Os verdes anos*.

Paulo: Você viu o filme?

Michelle: Sim, e o *Mudar de vida* também. Aquela atriz se tornou a sua atriz preferida, não é?

Paulo: Sim, porque é de longe a melhor do país. Na minha opinião, A Isabel Ruth é a maior atriz da Europa, é a maior atriz. Ela, se estiver a representar com qualquer outra atriz da França ou da Itália, é melhor.

Michelle: E ela é o rosto do cinema novo também, não é?

Paulo: Não, continua a ser o rosto do cinema português, porque ela faz uma carreira internacional, e é a melhor atriz da Europa. Não segue nenhum esquema, é totalmente espontânea. Ela nunca sabe o que vai fazer, e é tão forte. Ainda que represente no filme, não imita nada. Ela, apesar da idade, agora já não tem saúde, continua a ser atriz só porque tem raça, tem energia... Às vezes, ainda consegue ser muito bonita, embora ela tenha má saúde. Portanto, ainda consegue ser esplendorosa, ser esplendorosa!

Michelle: E como surgiu a idéia para *Os verdes anos*?

Paulo: Eu Tinha um grande amigo, que era um futuro grande romancista, estávamos na universidade e ele escrevia sobre cinema. Estávamos juntos no mesmo cineclube, na faculdade de direito. Ele era da família dos reis de Portugal, era Nuno Bragança. Era um tipo muito esquerda porque, muitas vezes, a censura cortava o que ele escrevia, e ele mandava um cartão à censura, e ali estava escrito: “Dom Nuno Bragança”. Eles percebiam logo que era uma pessoa importante... Ele tentava assim que a censura não cortasse os artigos que ele escrevia. Era também um homem que se dava muito bem nos bas-fonds, ou seja, na vida mais da boémia lisboeta, da gente mais pobre, do bairro Alto. E ele começou logo por escrever o argumento de *Os verdes anos* num dos bares mais fortes desta tradição que era o bar Texas. Portanto, de repente, ele quis levar para lá o meu personagem que é um rapaz muito jovem.

...

Eu sou de Lisboa Nova. As minhas raízes não são a Lisboa Antiga, portanto... Eu nasci no cruzamento da Avenida Estados Unidos com a Avenida de Roma que era, nos anos 1960, o símbolo do moderno, da vida internacional. Portugal com portas abertas para o estrangeiro. Em frente a minha porta havia uma cave, da rua via-se passar as pernas das pessoas. Havia uma sapataria, e surgiu um rapaz que

tinha vindo trabalhar como sapateiro ali na zona, e de repente, apaixonou-se por uma empregada doméstica... Ele quis casar com ela, mas ela não aceitou. Ele perdeu a cabeça e matou-a. A partir dessa história, eu fiz o argumento d`*Os verdes anos*, tentei imaginar a vida dele e ver todos os que seriam os percursos da vida dele com a namorada. Teoricamente, a Isabel Ruth era a melhor bailarina moderna portuguesa na altura. Ela ainda hoje, até o fim da vida, mexe-se muito bem, embora não tenha muito boa saúde, tem uma grande espontaneidade.

Portanto, eu conheci o Cunha Telles lá na Escola de Paris, que era onde estava alguns brasileiros como alunos, e alguns tornaram-se cineastas mais ou menos importantes. O Ruy Guerra tinha estado lá, e depois o Ruy Guerra ficou internacionalmente conhecido. Depois havia um tipo muito interessante chamado Coutinho que fez um filme sobre uma história muito bonita sobre cangaço, já não me lembro o título... parece que o filme é muito bonito, eu nunca pude ver.

...

Mas a história que deu origem a *Os Verdes anos* tinha acontecido no bairro, eu olhava pela janela e via as janelas dos sapateiros.

...

Eu ainda não era conhecido no mundo do cinema novo, porque no fundo o cinema novo começa comigo porque no rés-do-chão da minha casa era o *Vavá*, que era o café mais célebre da época, era o café em que havia os estudantes que estavam sempre revoltados contra o governo, por ser mais ou menos fascista. E havia os jornalistas, os jovens cineastas. Portanto, a vida no *Vavá* era fervilhante de novidades. Havia intrigas. De certo modo, aos poucos, é a zona onde muitos dos cineastas que viriam a ser importantes já moravam. O Fernando Lopes morava quase em frente, do outro lado da praça. Então a gente, dia e noite, encontrava-se.

Michelle: O Geraldo Del Rey também trabalhou com o senhor no seu segundo filme, o *Mudar de vida*, como o senhor chegou até ele?

Paulo: Bom, eu estava com o meu primeiro filme no festival de Acapulco, que era, na época, um festival que estava muito na moda. Eu já tinha estado uns dias na Cidade do México, tinha conhecido algumas pessoas, havia atores que tinham meu nome, “Rocha”, eram mexicanos, tinham traduções do Eça de Queiroz. De repente, aparece no meu quarto umas malas que diziam “Rocha”, e eu fiquei

assustadíssimo. Pensei logo que devia ser uma atriz qualquer maluca... Eu tinha conhecido atrizes que se chamavam Rocha, em México, em Cidade do México. E eu achava que era alguém que queria arranjar um quarto para viver no hotel, e teria dito que era de minha família. Depois descubro que era o Glauber. O Glauber tinha chegado com *Os fuzis*.

...

O Glauber conquistou-me, ele era um bocado inspirado e desorganizado. Portanto, tinha chegado lá como convidado para uma espécie de reunião cultural importante numa zona do México que é a cultura maia. Nessa altura, eles eram controlados pelos milionários americanos. Mais tarde, isso veio a ser dito contra o Glauber porque se dizia que aquilo era controlado pela CIA, mas nunca se soube. Ou seja, eu passei, por aí, uma semana com o Glauber em Acapulco, o que foi divertidíssimo. O Glauber era sempre violento e divertido nas suas relações humanas. E naquela altura, eu já estava a preparar o meu segundo filme, o *Mudar de Vida*, que se passava na terra da minha mãe, que é uma terra de pescadores do Norte de Portugal. Eu desde criança tinha vivido naquele ambiente...Na época, não havia um tostão para o filme, o governo não dava um tostão para o cinema. Eu consegui através do Cunha Telles um adiantamento de um distribuidor de Angola que se interessou pelo filme, pois como havia a guerra colonial muitos filmes portugueses passavam nas salas de Luanda, que já era uma grande cidade com muitas salas. Assim, Angola e também Moçambique adiantaram 40% do filme. O *Mudar de vida* foi, portanto, um dos únicos casos do cinema português que a venda de bilhetes funcionou. Quase todas as coisas que se diz dos sucessos portugueses é falso. Muitos cineastas portugueses ditos de grande público chegam a ficar apenas uma semana em cartaz.

Michelle: O senhor poderia então voltar a falar um pouquinho da sua relação com o Manoel de Oliveira, já que o senhor está falando dos sucessos?

Paulo: para se conhecer bem o Manoel de Oliveira tem que se conhecer muito bem o Porto. Manoel de Oliveira é tipicamente a alta burguesia do Porto, portanto, industriais que eram pioneiros na sua vida, na sua atividade que começaram a construir barragens para produzir eletricidade, por exemplo. Depois, era gente muito moderna, e ligado a tudo que era dinâmico no Porto. Portanto, eram pessoas

que tinham investido nas primeiras salas de cinema, e sobretudo nos primeiros estúdios e produções de cinema. A família do Manoel de Oliveira fez o primeiro estúdio de cinema, um dos melhores na altura dos anos 1920, do tempo do cinema mudo, a produtora chamava-se *Invicta filmes*. Esse estúdio era o melhor, talvez, um dos melhores estúdios da península Ibérica. E como no Porto havia muitas salas, o Manoel de Oliveira começa a ver cinema diretamente, filmes de vanguarda. Portanto, ele via naturalmente tudo que era chamado a vanguarda do cinema mais novo, mais atrevido. Para ele nunca teve essa contradição, que é o cinema comercial e cinema artístico. Manoel de Oliveira via os bons filmes, os filmes novos, completamente novos, e não conhecia outra coisa. A família dele tinha um camarote num dos melhores cinemas do Porto.

Michele: E nessa altura o que chegava aqui em Portugal?

Paulo: Tudo! As coisas mais modernas. Agora é um deserto. A Europa toda é um horror. Não vêm os bons filmes. Portanto, o Manoel de Oliveira tinha além das salas comerciais, uma espécie de cineclube com tudo o que era moderno. O Manoel de Oliveira também era um desportista muito bonito. Ele tinha um avião que usava para lançar flores para a namorada que, hoje, é a atual mulher dele. A família dela não queria que a filha casasse com alguém do cinema. Ainda hoje a família da esposa de Oliveira é dona de uma das maiores vinícolas do Porto. A família toda do Manoel de Oliveira é, portanto, gente muito para frente, rica, mas também moderna. O Porto sempre soube manter uma tradição muito forte de cinema. O pai dele deu a ele uma máquina de filmar profissional. Deu-lhe, e o *Douro*, então já foi filmado em 35 mm. Manoel de Oliveira, inspirado pelo cinema de vanguarda, pelo *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, que era um filme de vanguarda na altura, faz um filme sobre a vida dos barcos, e de quem trabalha nos barcos. Ele faz um cinema parecido com o cinema de vanguarda, expressionista ou não, e um bocadinho com o cinema já soviético. O impressionante é que Manoel de Oliveira faz sua obra prima pairando 22 anos. Na altura, ainda não havia instalações e, portanto, não havia quase laboratórios. E, por isso, Manoel teve que revelar, aprender a revelar na banheira da casa dele os negativos do *Douro*. Portanto, está a ver o que é um filme em 35, revelado na banheira do quarto...

Portanto, Manoel de Oliveira sempre foi toda a vida um tipo um bocado espantoso. Não era muito culto na altura, mas era naturalmente muito mexido, muito ativo e sensível. Mais tarde, veio a perceber que ele era verdadeiramente artista. O Manoel de Oliveira teve a sorte de ser, sempre conseguiu ser, super polêmico. É violento, portanto, o que ele faz é contra o público. Nunca tentou agradar ao público. Ora bem, isso é uma atitude de tal modo ativa e direta que provoca grandes inimigos que ainda hoje não acabaram. E aos poucos continua a ser, talvez, a maneira mais eficaz de chegar ao grande público. A grande força do Manoel de Oliveira foi ter feito sempre o que ele gostava. Ele estava sempre a imaginar a próxima revolução que viria.

Michelle: e como era a relação do Manoel de Oliveira com o dito grupo do cinema novo português? Era de homogeneidade estética?

Paulo: Não, em Portugal nunca houve homogeneidade estética. Lisboa é uma velha capital, tem muitos bairros, muitas zonas, e cada zona tem as suas manias e as suas tradições. Portanto, nunca houve homogeneidade no cinema novo, acho eu. Essa unidade pode surgir pontualmente porque como temos muitos inimigos, os jornais juntam-nos no mesmo grupo e a gente depois é obrigado a falar com a imprensa da mesma maneira e inventar alguma coisa comum. Os portugueses são tão poucos que sentem uma espécie de dúvida sobre si próprio e optam sempre por nunca imitar nada nem ninguém. Os portugueses têm uma certa tendência de olhar para a história de Portugal e ainda se espantam com o pequeno número que somos. No século XVI, Portugal era pouco mais de um milhão de pessoas e tinha colônias nos cinco cantos do mundo. Como é que tão pouca gente conseguiu sobreviver? Como é que vivemos com tanto peso da tradição, de glórias e de responsabilidades?

...

Portugal é um dos poucos países que conseguiu manter um império intercontinental. Os primeiros mapas do mundo foram feitos em grande parte pelos portugueses. Há uma grande dor em ser português, em pensar que fomos tão grandes e ao mesmo tempo tão pertos do abismo. Por isso, talvez o cinema português nunca conseguiu convencer o público.

Michelle: o senhor acha que isso está então, de alguma forma, refletido no cinema português?

Paulo: Sim, toda a cultura portuguesa vem daí, acho eu. Todo português está fadado a pertencer a uma terrível minoria. É muito desequilibrado a maneira de ser português. E isso tem permitido ao cinema conseguir periodicamente, sem público, sem salas, ter cineastas internacionalmente muito conhecidos. A crise é sempre permanente e, periodicamente, há alguém que surpreende e torna-se muito famoso.

Michelle: E o senhor acha que, com relação às produções que foram feitas na década de 60, existe alguma relação com a literatura que era feita na época, que era uma literatura neo-realista...

Paulo: Não, o que acontecia é que Lisboa é uma cidade europeia à moda antiga, em que as pessoas se reuniam muito em cafés, em círculos ... Uma vida boêmia do bairro alto, nos cafés, nos restaurantes, havia uma grande circulação de pessoas... Portanto, como havia opressão do regime, que era contra as coisas culturais de esquerda, as pessoas reuniam-se nos cantos dos cafés, sabia que a polícia estava a ver. Lisboa tinha colossais cafés que hoje já não existem. Portanto, havia sempre o cantinho dos cineastas, dos escritores, dos pintores, etc... E, às vezes, dos estudantes que estavam já em pé de guerra contra o governo. Portanto, a gente sentia que gente da polícia estava a ouvir o que a gente estava a dizer. As pessoas juntavam-se por causa disso, porque tínhamos que dar calor humano uns aos outros...

1.4

António da Cunha Telles

António da Cunha Telles produziu os primeiros filmes que, de forma geral, são considerados os marcos iniciais do novo cinema português. A conversa deu-se em sua produtora, localizada em frente à Praça do Príncipe Real, região nobre de Lisboa. O burburinho do escritório atrapalhava um pouco a concentração, já que o

entra-e-sai de pessoas marcava a agitação do lugar e a efervescência do ainda dinâmico António Cunha Telles. Após uma certa espera, o produtor e realizador surge simpático e receptivo.

Michelle: Eu queria começar falando da sua chegada de Paris e do seu começo profissional aqui em Portugal.

Cunha Telles: Nos anos 1950, criou-se em Lisboa o Estúdio de Cinema Experimental que era paralelo à Rádio Universidade que foi criado com os dinheiros da Mocidade Portuguesa, do chamado Estado Novo da altura. Mas isso foi, portanto, muito antes da minha ida para o IDHEC. Eu fui para o IDHEC porque, entretanto, estava a estudar medicina e começou a televisão experimental em Portugal e eu comecei a fazer umas reportagens com câmara na mão, filmado em 16mm e essas reportagens fizeram um grande sucesso e queriam que eu ficasse trabalhando na televisão. E eu disse muito bem, mas primeiro eu precisava aprender tudo que estivesse relacionado com aquela profissão. Foi nessa altura, de fato, que eu fui para Paris. E cheguei lá com uma espécie de entusiasmo adolescente, fiz todos os cursos de cinema que se podia fazer naquela altura: fiz o IDHEC, tirei o diploma de filmologia da Sorbonne que era um curso muito interessante onde aprendi técnicas audiovisuais e onde via três filmes todos os dias nas cinematecas, religiosamente todos os dias. Portanto, foi assim uma espécie de mergulho para aprender tudo o que fosse possível de cinema. E quando voltei já não quis ir para a televisão, então comecei a produzir os primeiros filmes do novo cinema português. O primeiro filme foi *Os Verdes Anos*, do Paulo Rocha.

Michelle: Foi lá no IDHEC que o senhor conheceu o Paulo Rocha?

Cunha Telles: Foi no IDHEC, estava no IDHEC, no segundo ano e um bom dia vieram me dizer que havia mais um português no IDHEC, fui perguntar quem é que seria o português, fui ver o calouro, e o calouro era o Paulo Rocha, com quem eu tive relações de amizade.

Michelle: E por que ele foi o primeiro filme que o senhor produziu?

Cunha Telles: O primeiro filme para dizer a verdade estava pra ser o meu. Eu estava a escrever um filme com o Paulo Rocha, que eu ia realizar e depois houve possibilidades de financiar *Os Verdes Anos* vindos de outros lados. E portanto, eu renunciei a fazer o meu próprio filme como realizador para fazer *Os Verdes Anos*, depois constituiu-se uma espécie de grupo do qual fazia parte o Fernando Lopes, o António Macedo, e a idéia era irmos mudando de posição, um era produtor num filme, o outro era não sei o quê no outro, uma espécie de “cooperativa não institucionalizada”, uma espécie de troca entre pessoas que gostariam de fazer cinema. A produção de *Os verdes anos* correu muito bem, e daí em diante, produzi muitos filmes. Em vinte e cinco anos, produzi catorze filmes, catorze longas-metragens. Até que chegou um momento em que não tinha dinheiro nenhum. Eu estava, como se costuma dizer, “sem-camisa”. Então, passei a produzir o meu primeiro filme que se chamava *O Cerco*, produzi e realizei meu primeiro filme *O Cerco*, que correu muito bem por razões um pouco indiretas. Quando o filme ficou pronto ninguém queria exhibir o filme, e depois o filme esteve em Cannes e lá teve críticas espetaculares, excessivas, o *Le Monde* fez quase uma página inteira e já me considerava o novo grande cineasta da pequena Europa. E, portanto, outros jornais também fizeram a capa com a Maria Cabral e várias páginas do interior do jornal com ela. O filme quando estreou em Portugal teve uma grande aceitação, fez três meses com todas as salas lotadas, o que me deu a maior satisfação. Mas voltando atrás, embora fosse um período cheio de dificuldade porque não havia financiamentos de ninguém, a Gulbenkian ainda não dava dinheiro para o cinema. Nós representávamos de alguma maneira aquilo que as entidades oficiais na altura não apoiavam, não queriam. Eles achavam que nós éramos um cinema de resistência, não éramos um cinema de resistência era coisa nenhuma! Éramos um epíteto do cinema de resistência que mais tarde, vinte anos depois, vieram a dar. Éramos, na verdade, um cinema não conformista, um cinema que tinha a coragem de ter um olhar sobre o país, sobre as pessoas, sobre os sentimentos, e sobre o viver.

Michelle: E o senhor acha que não era conformista por quê?

Cunha Telles: Não era conformista porque era diferente em relação ao cinema que vinha anteriormente ao nosso movimento, que era muito um cinema pequeno-

burguês, de valores muito tradicionais. Quando aparece o novo cinema é uma espécie de “pedrada no charco”. Havia uma Lisboa que estava muito podre, muito decadente, a decair por si própria. Depois foi uma relação muito interessante porque na altura havia, por exemplo, o Paulo Rocha. Paulo Rocha queria pôr música *jazz*, porque estava influenciado pela *nouvelle vague* francesa. E veio dizer-me que havia um tipo que toca guitarra, e que ia ficar muito bonito no filme. Até que um bom dia o Paulo Rocha decidiu ouvir o Carlos Paredes. E foi assim que optamos por incluir o Carlos Paredes n' *Os Verdes Anos*. E esse filme tem, por isso, o mérito de ter dado a descobrir ao país Carlos Paredes, que senão era capaz de ter acabado, porque, naquela época, distribuía propaganda médica e ninguém sabia, não tinha nenhum disco editado, e ninguém sabia quem era o Carlos Paredes, à exceção de uma centena de pessoas, de amigos. Quando as pessoas viram *Os Verdes Anos* saíram da sala estupefactas com aquela música lindíssima. E o filme também é um filme cheio de fraquezas, mas é bonito pelas suas fraquezas, porque um primeiro filme em que toda a gente estava fazendo seu primeiro filme. Na equipe não havia ninguém que tivesse experiência profissional como realizador, produtor, assistente, éramos todos principiantes, estávamos todos a fazer o primeiro filme. É um filme que tem uma atriz magnífica, a Isabel Ruth, que ainda é viva, e o Rui Gomes. E a Isabel Ruth no filme está assim como se fosse um vento. Eu gosto muito d' *Os verdes anos*. É um dos meus filmes preferidos, daqueles que produzi é o filme que mais gosto, embora reconheça que é um filme cheio de fraquezas, mas as fraquezas também podem ser muito bonitas.

Michelle: E dentro deste processo de produção dos filmes o senhor interferia? Como era o processo de produção? Qual era realmente o seu papel como produtor, já que investia dinheiro próprio na filmagem, não é?

Cunha Telles: O dinheiro era meu e era das distribuidoras, pois, na altura ainda era possível ter algum avanço nas distribuidoras e dos próprios exibidores também. O meu dinheiro era o princípio de qualquer um destes filmes, portanto todo o dinheiro que tinha desapareceu nos tais catorze filmes e quando chegou a altura de produzir o meu, já não tinha nenhum centavo. Foi uma época muito bonita da minha vida. Diverti-me muito. Em que dei asas a todos os meus desejos de aventura.

Michelle: Mas o senhor interferia no processo de criação, sugeria atores, o senhor chegava a sugerir atores, por exemplo...

Cunha Telles: Sim, nesta altura não havia uma relação de produtor e realizador clássica. Estávamos todos empenhados em fazer filmes bonitos porque nós gostávamos. Não havia interesses contraditórios, por exemplo, entre um produtor que dizia 'ah isto não vai dar dinheiro', não, não havia isso. O objetivo não era comercial de maneira nenhuma, o objetivo era, de fato, fazer filmes.

Michelle: E como é que foi o processo de produção do *Belarmino* e do *Domingo à tarde*?

O *Belarmino* foi diferente, porque foi um filme feito com uma equipe muito reduzida. O Fernando Lopes estava no Vavá, e foi muito divertido porque assinou-se um contrato num guardanapo de papel e pronto foi o único contrato que assinei com ele para se fazer o *Belarmino*. E de fato o *Belarmino* é um filme lindíssimo, de outra maneira de *Os Verdes Anos*, foi uma época muito rica neste aspecto, não estávamos dependentes de ninguém, nem da opinião de ninguém, nem de financiadores, nem de cadeias de televisão, nem do IPC ou de qualquer outra entidade. Produzíamos por nós próprios, isto provocava também um movimento de simpatia. A cidade de Lisboa era muito menor, havia uma meia dúzia de pessoas que se conheciam, uma meia dúzia de cafés onde as pessoas iam. Era outra cidade, outros tempos.

Michelle: E em relação ao *Domingo à tarde*?

Cunha Telles: Eu tinha visto uns curtas-metragens do António Macedo experimentais, mas muito bem feitos, era de nós todos talvez aquele que tinha a maior preocupação de fazer um cinema muito profissional, entre aspas, ou então um cinema com um certo tipo de normas rigorosas. E eu tinha gostado dos curtas-metragens dele, foi daí que resultou a feitura do *Domingo à Tarde*.

Michelle: Mas vocês já se conheciam?

Cunha Telles: Não, eu fui procurar o António Macedo depois de ter visto os curtas-metragens dele. O Macedo freqüentava o *Vavá*, o café que ficava embaixo da casa do Paulo Rocha. Ia lá também o Fonseca e Costa que também de alguma maneira, não cheguei a produzir filme nenhum dele, mas em princípio ia fazer um filme que nunca se chegou a fazer, porque, digamos, era um filme adiado para o cinema português da época.

Michelle: Qual foi este filme que foi adiado?

Cunha Telles: O filme do Fonseca e Costa que esteve para ser feito, mas nunca chegou a ser. Um filme adiado, digamos.

Michelle: Não tinha título?

Cunha Telles: Não me lembro, já não me lembro, foi há tantos anos, foi há quarenta anos. Já não posso dizer o nome, mas havia um projeto muito concreto. Depois o Fernando Namora que, na altura, era um escritor muito conhecido, um escritor de romances, movimentou-se, conseguiu arranjar os meios, arranjar algum dinheiro, que foi importante para que o filme se pudesse fazer, e fez-se o filme. Este cinema, estes filmes desta época, que nós fizemos com todo o entusiasmo, tiveram pouco êxito junto do público mais aberto, o público português ainda estava muito agarrado ao cinema de ficção convencional, com grandes vedetes, como as americanas e europeias, com suspense e, por isso, o público achava que não eram propriamente filmes à sério. De fato, só consegui recuperar o público com o meu próprio filme, na medida em que ele é recusado em bloco pela sociedade, mas depois das tais críticas em Cannes, as pessoas começaram a olhar melhor para o cinema português, começaram a achar que talvez este novo cinema fosse mais interessante do que nós andávamos a dizer. O público usual, não a crítica, a crítica apoiava quase incondicionalmente os filmes que eu produzi nesta altura. Nos quarenta anos seguintes, é engraçado, porque foram quarenta anos em que as pessoas passaram o tempo a recuperar os filmes que de fato, na altura, não tiveram o lugar que deviam ter.

Michelle: E os filmes da década de 60 circulavam nos festivais internacionais? E eram bem recebidos?

Cunha Telles: Sim, *Os Verdes Anos* esteve em vários festivais. Esteve no festival da Suíça... como se chama, o festival de...

Michelle: Eu acho que o Paulo Rocha me falou que ele foi bem recebido.

Cunha Telles: Foi de tal maneira bem recebido, teve um prêmio de melhor primeira obra. Depois, o filme esteve no festival de Acapulco, no México. O do António Macedo esteve no Festival de Veneza selecionado oficialmente. E como ninguém queria lá ir, porque o Secretariado Nacional controlava o cinema, eu levei o filme embaixo do braço.

Michelle: E, além disso, o senhor tinha algum problema com a polícia política da época?

Cunha Telles: Sobretudo depois do meu filme, *O cerco*, havia um certo mal-estar, não porque o filme fosse especialmente revolucionário, mas eles acharam que era.

Michelle: E o senhor acredita que eles acharam o seu filme revolucionário por quê?

Cunha Telles: Eu, pessoalmente, não vejo o filme muito revolucionário, mas foi só porque contestava alguns valores da sociedade de consumo que começava a aparecer nesta altura.

Michelle: Contestava os valores da sociedade de consumo em que sentido?

Cunha Telles: Contestava porque lançava um olhar crítico sobre determinados comportamentos.

Michelle: Um comportamento português?

Cunha Telles: Português, evidente. Contra a sociedade portuguesa de consumo o filme se manifestava de alguma maneira, mas aquilo que ele tinha era uma crítica muito leve, não era um filme revolucionário.

Michelle: E o senhor acredita nesta crítica?

Cunha Telles: Se eu acredito na crítica que está no filme? Já viste? Como estou a dizer, não achei nunca que o filme fosse revolucionário. Quando vi as páginas do *Le Monde* eu fiquei espantado. Eles recuperaram o filme como puderam, sobretudo, porque na altura havia uma grande pressão sobre Portugal.

Michelle: Uma grande pressão sobre Portugal em que sentido? Por que era um país que vivia sob a ditadura?

Cunha Telles: Sim, porque se vivia sob a ditadura, havia as guerras coloniais. Nós éramos um grupinho que não dependia do poder o que, de fato, deixava as pessoas lá fora prontas a nos pegar ao colo.

Michelle: E o senhor pensa que isso era um fator que facilitava a recepção dos filmes?

Cunha Telles: Pois contribuiu! Só por ser um movimento marginal que não dependia do Estado português é evidente que isso de alguma maneira abria as portas, facilitou-nos a vida. Mas eu penso que nem é muito por isto, eu acho que os principais filmes do novo cinema português, qualquer um deles, tinha qualidades intrínsecas que valiam por si só e que justificavam.

Michelle: Se o senhor fosse filmar *O Cerco* novamente, faria da mesma forma?

Cunha Telles: Não, já se passaram muitos anos... Já fiz outros filmes depois e nunca fiz nenhum igual a *O Cerco*, passaram-se trinta e oito anos. Fiz *O Cerco* no final dos anos 1960, estamos em 2008, passaram-se muitos anos, depois disso fiz outros filmes. Cada um deles a sua maneira é aquilo que eu sinto.

...

Sabe, quando a pessoa tem vinte anos, tem uma posição polêmica em relação à sociedade em que vive e acha que o mais importante é pôr tudo em causa. Quando já se está a chegar à velhice tem-se um olhar muito mais tolerante em relação as pessoas. Há uma conciliação. Mas, não quer dizer que não se pode falar daquilo que se gosta. Que é o que eu procuro fazer sempre.

Michelle: Então o senhor acha que o cinema novo era um pouco fruto da tenra idade de jovens que constestavam o regime?

Cunha Telles: Não, eu penso que era um grupo que nem sequer contestava o regime. Era um grupo de jovens que, de alguma maneira, queria pensar livremente. Talvez um pequeno grito de liberdade. Falar o que queria e da maneira que apetecia.

...

Por exemplo, o Paulo Rocha é um católico convicto. Já, por outro lado, o Fonseca e Costa tinha outros interesses, como o Fernando Lopes. Mas não havia ali de maneira nenhuma uma unidade de produção ligada a uma ideologia concreta e instrumentalizada. A grande inovação do cinema novo português foi mesmo ter sido um grito de liberdade, um novo olhar para as pessoas, para os pensamentos e para o viver.

Michelle: E em relação ao filme que o senhor faz em 1974, o *Meus amigos*, que é uma espécie de olhar para esse grupo? Eu gostaria que o senhor comentasse um pouco...

Cunha Telles: o *Meus amigos* é um retrato das pessoas com quem eu convivi, de uma esquerda que estava muito partida. O filme saiu em fevereiro de 74, um pouco antes do 25 de abril e foi muito contestado na altura. Acusaram-me de um olhar burguês para a esquerda portuguesa. Infelizmente, muito depois veio se confirmar aquilo que estava posto ali: no filme, apareciam três personagens principais, um representa o PC, outro representava a extrema esquerda e outro, uma minoria chamada PSD de esquerda. E essas eram as três tendências que se confrontavam na luta pelo poder antes do 25 de abril.

Michelle: E hoje, o senhor se considera um homem ligado às idéias da “esquerda”?

Cunha Telles: Não sei, veja meu último filme o *Kiss Me*. Lá eu marco, faço algumas anotações do que foram ao longo dos anos pequenos atos de libertação do país. Mas, eu já não sei o que é “esquerda”. Hoje é uma coisa de tal maneira indefinida. Da direita eu não sou, com certeza. Eu procuro ser o mais justo com as pessoas com quem convivo e ter o relacionamento o mais correto. Mas hoje em dia é difícil ter utopia.

Michelle. Então por que o senhor foi trabalhar para a Mocidade Portuguesa?

Cunha Telles: Por que eu fui? Por que tudo é Portugal. Durante os anos cinquenta, que foi quando eu fui para a Mocidade Portuguesa, aquilo passava por todas as estruturas do Estado. Esporte, cultura e lazer, tudo passava pela Mocidade Portuguesa. Todas as atividades desportivas, culturais. Um pouco como aconteceu na Itália na época do Mussolini. O *Centro Sperimentale de Cinema* foi criado pelo Mussolini e alguns realizadores do neo-realismo italiano passaram por ali. Mas, é preciso explicar algo que é importante: o fascismo como doutrina cultural acabou na guerra 39-45, portanto, depois de 1945 acabou completamente. Grandes escritores e pintores fascistas só houve até o fim da guerra, depois houve uma renúncia completa quando as pessoas finalmente tomaram consciência do que era o fascismo. E, portanto, em Portugal, depois de 1945, há um fascismo burocrático e administrativo e depois há este tipo de estruturas, mas que já não correspondem a nenhuma espécie de doutrina. Tornou-se um clube. Um clube de atividades várias. Foi por isso, aliás, que o fascismo português demorou tantos anos e tantos anos, porque aquilo já nem existia. O fascismo teve um grande poder de sedução, pois se pensarmos que o símbolo da Mocidade Portuguesa foi feita por aquele homem que está ali que se chama Almada. Negreiros. O Fernando Pessoa foi o grande doutrinador dessa época, de antes da 2ª Guerra Mas, não se pode condenar por estes fatos. Quer dizer, é preciso ler a história à luz do que era essa época e os valores que estavam em vigência. Até porque em Portugal não houve as repressões violentas como houve na Alemanha, na Itália. Quando eu andei pela Mocidade Portuguesa, o fascismo era uma coisa já quase inexistente como força

repressiva. Era mais do nível da repressão indireta, uma censura. O fascismo português era uma repressão, era algo que fazia com que as pessoas adotassem um olhar e um comportamento sob um determinado conjunto de normas. E isso o cinema novo português conseguiu impulsionar num outro sentido.

Michelle: Essa foi a importância do grupo.

Cunha Telles: Eu acho que sim.

Michelle: Obrigada.

1.5

João Antunes: um crítico de cinema com Manoel de Oliveira

João Antunes, além de funcionário do Arquivo Nacional das imagens em movimento – ANIM, é um dos principais críticos de cinema em Portugal. Logo quando propusemos a entrevista, o jornalista esquivou-se, admitindo-se tímido e “inconveniente”. A conversa formal jamais aconteceu e as informações obtidas vieram sempre atrás do correio eletrônico.

Michelle: Você já encontrou e entrevistou o Manoel de Oliveira algumas vezes, como é que foram esses encontros e como foi o seu próprio encontro com a obra dele?

J.A: Lembro-me de um primeiro encontro, seguramente em 1981, quando eu e o Manuel João Fajardo estávamos a organizar o livro *Melhores Filmes, Melhores Cineastas*, com 50 listas de personalidades ligadas ao cinema. Sem telemóveis nem e-mails, foi uma loucura. Apanhámos o Oliveira no hotel onde sempre fica em Lisboa e ele aceitou ir jantar connosco. Já era mais do que veterano e nós tínhamos pouco mais de 20 anos. Só muito mais tarde é que o entrevistei, o que já aconteceu duas vezes, para *Espelho Mágico* e *Belle Toujours*. E aí fico maravilhado com a sabedoria, a serenidade, a profundidade. Também com a generosidade. E, sobretudo, com a paixão. Quanto ao meu encontro com a obra,

teve a ver com a minha formação enquanto cinéfilo e enquanto ser humano. Nesse mesmo período dos 20 anos, em que tanta coisa se decide, vi de rajada filmes como *O Passado e o Presente*, *Acto da Primavera*, *A Caça*, *Amor de Perdição* ou *Francisca*. Na diversidade destes títulos, o rasgar de tantas fronteiras que eu queria cruzar na minha virgindade de espectador.

Michelle: Como você percebe a relação do Manoel de Oliveira com a crítica cinematográfica portuguesa ao longo do século XX?

J.A: A crítica cinematográfica portuguesa é pobre. Teve um período mais forte, nos anos 50 e 60, onde se cruzou a influência do cineclubismo e das organizações intelectuais anti-fascistas. Mas as referências eram mais filosóficas e literárias do que puramente cinematográficas. Mais recentemente, o mercado dos media privilegia a divulgação à crítica, e não há revistas da especialidade. Mas apesar desse contexto, é claro que há um historial do Oliveira versus Crítica. E aí parece-me que "tivemos" de esperar pela consagração internacional para ter a coragem de dizer que se gostava do Oliveira. Mas os equívocos continuam: ainda há aqueles que não gostam, mas nunca viram, e aqueles que já gostam antes de ver. Oliveira tornou-se uma instituição e a crítica tem dificuldade em livrar-se do mito.

Michelle: Os críticos de cinema dos cineclubes do Porto foram fundamentais para resgatar a obra do Manoel de Oliveira na década de 60, na altura em que o Cinema Novo consolidava-se com *Os verdes anos* do Paulo Rocha. Como vc percebe a relação do Manoel de Oliveira com o grupo do Cinema Novo português? E assim, de que forma os cineastas daquela geração percebiam a obra do Oliveira?

J.A: O Cinema Novo, como qualquer outro em todo o mundo, do Brasil à França, de Inglaterra aos Estados Unidos, não queria nada com o "cinema velho". E este cinema velho era claramente exemplificado pela esmagadora maioria da produção cinematográfica dos anos 30, 40 e 50. Oliveira tinha duas vertentes importantes: os filmes que fizera, e que eram quase sempre "novos", e os filmes que não fizera, o que o colocara como uma vítima do regime. Ora, os jovens do cinema novo precisavam de uma figura tutelar, e ninguém como Oliveira lhes poderia dar o

prestígio de que necessitavam. E se com eles Oliveira podia voltar a filmar, o "casamento" era perfeito.

Michelle: Em particular, gostaria de perceber melhor a relação do Paulo Rocha com o Manoel de Oliveira. O Professor Doutor João Mario Grilo já afirmou que os dois têm grande ligação pelo fato de ambos tentarem construir qualquer coisa de sagrado com o cinema...

J.A: Não queria entrar por esse território. Cada um terá a sua opinião. Há conexões temáticas e conexões estilísticas, mas há aspectos das respectivas obras que não encaixariam nunca na do outro. De qualquer forma, o Oliveira foi um "pai" artístico para o Paulo Rocha, ao deixá-lo colaborar na selecção de actualidades com que acaba o seu *Acto da Primavera*. O recentíssimo restauro do ANIM vai permitir que seja dada a ver, em todo o seu esplendor cromático, o que é seguramente uma das grandes obras-primas do cinema. É natural que o Paulo Rocha tenha ficado adepto, tendo convidado Oliveira para entrar num dos seus filmes e dirigindo, para a série *Cinéastes de Notre temps*, o documentário "Oliveira, o Arquitecto".

Michelle : Em outra ocasião, o Sr. estava me contando sobre o caso do *Amor de perdição*, que foi um projeto inicialmente pensado para a televisão portuguesa. Lembro-me de você ter me dito que a crítica nessa altura foi determinante para a maneira como o público português se relacionou com a obra do Oliveira nos próximos anos...

J.A: Não foi tanto a crítica, mas mais a percepção da obra de Oliveira por parte do público. Um aparte: o cinema claramente divide-se em cinema-espectáculo e cinema-arte. E Oliveira nunca fará cinema-espectáculo, assim como o Jean-Claude Van Damme nunca fará um filme de arte e ensaio! Nesse sentido, há um grande equívoco em "medir" a valia de um filme ou da obra de um cineasta pelo número de espectadores que mete numa sala. Posto isto, a exibição de *Amor de Perdição* primeiro na televisão foi o equívoco maior da divulgação da obra do Oliveira no seu próprio país. Por muito que alguma crítica tivesse elogiado o filme, realmente inovador e muito moderno, quando este passou em sala, já tinha sido "liquidado" em episódios, com duas partes de 20 minutos cada, algumas das

quais só com dois ou três planos. Há coisas que não se podem ver nem fazer em televisão...

Michelle: Apesar de consagrado internacionalmente, o público português, em geral, recebe mal os filmes do Manoel de Oliveira. Especialmente, a partir de *Non*, o cineasta tem se debruçado sobre a história de Portugal e sobre temas de interesse da nação portuguesa. Em alguns filmes, sinto que essa imagem de Portugal é, às vezes, incômoda e talvez seja isso que o espectador português não gosta de ver...

J.A: O que o espectador português quer ver são os seios da Soraia Chaves, os diálogos alarves do "Filme da Treta", os escândalos do futebol revelados em *Corrupção*. E é assim em quase todo o mundo. Os filmes do Oliveira têm uma média de espectadores compatível com os filmes de autor de outras nacionalidades. Quantos espectadores fez "Moloch", de Alexander Sokurov, na Rússia, ou "Manderlay", de Lars von Trier, na Dinamarca? O intelectual português, ou para dizer melhor, o espectador de cinema mais avisado, estudante universitário, por exemplo, não tem esse problema de incomodidade com a História de Portugal. Procura-a, até.

Michelle: A crítica de cinema portuguesa tem tratado o Manoel de Oliveira sempre como "caso a parte" do cinema português e isso é algo que não percebo bem. Parece-me sempre que o cinema do Oliveira retoma grandes temas da literatura portuguesa e se relaciona com aqueles que eram os principais cineastas da geração de 20, 30 e 40 como Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro. A consagração internacional, produto, sobretudo, da crítica francesa, parece que construiu um espaço fronteiro para o Manoel de Oliveira, quando, na verdade, eu sinto falta de ler nos livros sobre cinema a relação do Manoel de Oliveira com as instituições de financiamento, com os cineastas de sua geração e com a geração do Cinema Novo português...

J.A: Não me parece que haja uma relação muito grande com Lopes Ribeiro e Leitão de Barros. Ou melhor, existiu à nascença, sobretudo com Lopes Ribeiro, mas os caminhos separaram-se. Realmente, Oliveira é um caso à parte, não só em termos nacionais como internacionais. Como se consegue enquadrar o cinema de Straub na cinematografia germânica, por exemplo. Quanto às instituições de

financiamento: o mito Oliveira, criado internacionalmente, "obrigou" o estado português a colocar Oliveira num regime especial, acentuado depois pelo factor idade, que o isenta dos mecanismos habituais, vulgo subsídios do ICAM. Esse facto afastou também o restante meio, porque os outros cineastas passaram a ver Oliveira como o inimigo, alguém que ficou com o dinheiro que poderia ser deles. O cinema português é um meio tão pequeno que na realidade a sua história é em parte a história de várias zangas de comadres. António-Pedro Vasconcelos, por exemplo, produziu *Amor de Perdição* e *Francisca*, na viragem para os anos 80, através da V.O. Filmes, que fundou com Paulo Branco, e hoje considera Oliveira um dos responsáveis pelo panorama menos bom do cinema em Portugal. E essa relação de amor/ódio, ou de apreço/inveja, é comum a quase todos os cineastas vivos, de todas as gerações. Mas mesmo eles, se calhar, também deixaram de ver os próprios filmes do Oliveira. E aí é que está a questão central. O que interessa são os filmes. E não serão títulos como *Vou Para Casa* ou *Belle Toujours* do melhor que se tem feito, em todo o mundo, nos últimos dez anos.

Conclusão

Em grande parte negando a fala dos realizadores e do crítico acima em relação ao novo cinema português, contrapondo o discurso especializado e a historiografia canônica aos fragmentos da memória e/ou aos estilhaços de um passado revisitado de maneira subjetiva, o caminhar deste trabalho foi enormemente enriquecido com os depoimentos de António Macedo, Fernando Lopes, Paulo Rocha e António da Cunha Telles.

Por outro lado, uma das maiores dificuldades deste trabalho esteve para além de seu recorte teórico ou pesquisa bibliográfica. Assumir que as páginas já percorridas estão, inevitavelmente, imbuídas de um olhar estrangeiro e que este olhar estrangeiro contamina a atmosfera de todo percurso torna alguns questionamentos perturbadores.

Olhar para a trajetória do cinema português, seus altos e baixos, seus problemas de financiamento e as inúmeras tentativas de “salvação” do cinema nacional remeteu-nos sempre ao percurso trilhado pelo cinema brasileiro – que, na sua diferença, possui inúmeros pontos congruentes com o cinema português.

Assim posto, compreender o que foi e como se deu o novo cinema português assume, neste trabalho, uma tentativa dupla: um olhar asumido e que investe na cultura do outro, não esquecendo, por outro lado, o seu olhar de “origem”. O mote inicial deste trabalho que abarcava a obra de Manoel de Oliveira foi sendo alargado, pois a trajetória de Manoel de Oliveira mostrou-se não tanto “um caso isolado” no cinema português, mas uma ilha porosa de inter-relações, intercâmbios e trocas.

O caminho que nos levou ao novo cinema português foi, portanto, a obra de Manoel de Oliveira e a assunção de seu nome como o “pai” do novo cinema português, conforme alguns pensadores, de acordo como está argumentado ao longo deste trabalho.

Portanto, a obra de Manoel de Oliveira – pela sua importância e necessidade no cenário cinematográfico português – continuou nesse outro recorte que quis privilegiar o movimento estético e cultural que deu origem àquilo que se convencionou intitular novo cinema português, como um elemento também central e estruturador, pois um dos primeiros passos foi perceber de que forma Oliveira tem (ou não) paternidade assumida no interior da nova vaga portuguesa.

Como ponto de partida, Oliveira impõe um retrocesso histórico até as primeiras décadas do século XX, até a consolidação da linguagem do cinema, até as vanguardas do início do século passado.

Por isso que o primeiro esforço é a compreensão da ligação do cinema com o modernismo português, bastante claro na cooperação que se estabelece entre Régio e Manoel de Oliveira. Régio como um dos primeiros críticos de cinema em Portugal e Oliveira como um dos primeiros cineastas que percebe o cinema como uma ferramenta de criação e invenção estética no cenário cultural português.

Mais uma vez, assim como o cinema brasileiro, o cinema português das primeiras décadas do século XX carece de muitas informações. Aprofundar a relação do modernismo literário com as experiências cinematográficas de Manoel de Oliveira ficou a cargo, por isso, de uma detalhada análise de crônicas e críticas compartilhadas entre Régio e Oliveira.

Por outro lado, surge a figura também incontornável de António Ferro quando nos propomos a aprofundar e pensar a história do cinema português. A famigerada *Política do espírito* exerce, em nossa opinião, uma imprescindível importância, já que, como argumentado em capítulo anterior, o pensamento de Ferro acerca do cinema nacional é um elemento estruturador e estruturante de todo um molde de produção cinematográfico que privilegia o cinema de cariz artístico.

A questão nacional ou o “caso do cinema português” é revelado não apenas nos dizeres de Ferro como na consolidação de uma prática cinematográfica portuguesa que, assim como nos outros setores da cultura, escolhe privilegiar obras de caráter histórico, adaptação de grandes nomes da literatura portuguesa, alguns destes imbuídos numa atmosfera de experimentação e dilettantismo que nos remete sempre ao modernismo literário de Fernando Pessoa, Régio e seus companheiros.

Ao lado da pedagogia da imagem, da tentativa de educar o público português na via do “bom gosto” e da “cultura erudita”, as comédias portuguesas alcançavam imenso sucesso entre as diferentes camadas sociais de Portugal. O “câncer” do cinema português, como se referia Ferro às comédias, era construído sobre enredos triviais da vida pequeno-burguesa, ainda tímida em Portugal

naquela altura, com um tom também melodramático e uma mensagem difusa sempre conciliatória e redimida em relação à vida.

Foi em parte devido o fracasso dos filmes históricos e das adaptações e o desgosto – por parte do Estado – em relação às comédias que foi criado em 1948 o Fundo Nacional de Cinema, espécie de reserva capital que serviria como financiador de projetos do cinema português. A medida, que marca dura intervenção estatal sobre o cinema, provoca ainda maior escassez e maiores dificuldades de produção, fazendo dos anos 1950 a década que tem o menor número de estréias do cinema português.

Apesar de conter uma parcela da produção cinematográfica e burocratizar ainda mais o meio, o Fundo de Cinema Nacional e, de modo mais amplo, as medidas adotadas por António Salazar alargam outras esferas do cinema português: é o caso da atividade cineclubista, que alcança ampla difusão nos anos 1950, e da crítica de cinema, já que é neste momento que surgem também inúmeras revistas especializadas em Portugal.

Por outro lado, a figura e a atuação política de Ferro teriam ficado, na memória do povo português não apenas como um dirigente autoritário, mas também como um intelectual modernista interessado em “elevar a alma nacional” através da “grande Arte” e de posturas pedagógicas totalitaristas. É assim que o modernismo português, esvaziado no contexto político de sua vertente experimental, assume uma vertente fascista e conivente com as diretrizes do Estado Novo.

A calorosa discussão de posturas entre modernistas e neo-realistas – conhecidos, do ponto de vista consensual, como os principais “antagonistas” da vanguarda – marca não apenas uma tomada de decisão estética, mas, sobretudo uma questão ética e ideológica. Não pertencer ao modernismo, ou não querer fazer “arte pela arte” significou adotar outro olhar que, logo de início, ficou marcado por uma reação política de “esquerda” contrária aos ditames do salazarismo e de António Ferro.

E de fato, o intelectual neo-realista, ao marcar a necessidade de enfrentar o real, traz à baila diversas urgências ao povo português. A questão da opressão, da censura, da pobreza espiritual e capital da nação foram temas necessários aos primeiros romances que tinham também como objetivo uma pedagogia menos autoritária do oprimido.

Portanto, como reação ao modernismo, como reação também a certa postura que se assumia “de costas viradas” para as questões mundanas e triviais, o neo-realismo assume-se, primeiramente, como um movimento de renovação literária. Sob forte influência de um marxismo etéreo, ou seja, que pairava no ar, a atitude crítica em relação aos modernistas confluía nos primeiros romances e numa poesia “seca” mais descritiva do que subjetiva e conjectural.

O neo-realismo, entretanto, entendido aqui como um movimento de criação artística influenciou e modificou diversos setores da cultura portuguesa, merecendo especial atenção nas artes plásticas e no teatro. Entretanto, o esforço deste trabalho foi apontar de que forma o neo-realismo português também acercou-se do cinema, entendido não apenas como mais uma plataforma de atuação política, mas como uma ferramenta de criação estética.

Dessa forma, rejeitando ideologicamente a comédia e o cinema institucional de António Ferro, assumindo também que o projeto modernista também havia contaminado o cinema e era preciso opôr-se também à “arte pela arte” no meio cinematográfico, o neo-realismo aproxima-se do cinema, primeiro por constatar que na sétima arte “o real é mais real”. No cinema ouve-se, vê-se. A experiência do realismo dá-se de forma mais ampla e abrangente. E foi exatamente esse desejo de máxima proximidade do real o impulso para fazer os filmes de Manuel Guimarães da década de 1950.

O projeto ao qual Manuel Guimarães estava irremediavelmente envolvido era, de forma consciente ou não, o do neo-realismo e, de forma ampla, isso implica uma herança, no contexto português, do embate entre uma estética modernista e outra, neo-realista. De fato, o entusiasmo marcado pela crítica que saudou o *Saltimbancos* como algo diferente de toda a produção nacional dos últimos anos foi o ponto de partida para se tentar perceber a trajetória de Manuel Guimarães.

Nazaré, também de Manuel Guimarães, estréia no mesmo ano de 1952 e já firma parceria com Alves Redol, importante nome do neo-realismo literário, apontando para uma real aproximação entre o cinema e a literatura de cariz neo-realista.

Com *Vidas sem rumo*, de 1956, que foi em grande parte cortado pela censura, os dois tentam mais uma vez realizar um “ensaio português de cinema

político”, como apontou o crítico Manuel Moutinho, levando adiante o projeto de politização do espaço cinematográfico português.

Como ficou expresso no depoimento dos realizadores que aqui são apontados como a gênese do novo cinema português, o cinema neo-realista português é sempre compreendido de forma pejorativa (assim como o foi a literatura neo-realista durante largos anos) e como uma estética “menor”. O espantoso sucesso do neo-realismo italiano intimidaria qualquer tentativa portuguesa de realização semelhante, ficando expresso, no dizer dos cineastas, que o cinema neo-realista português não existiu.

Para além de afirmar que a gênese do novo cinema português compreende a década de 1950 como prática cinematográfica (incluindo, portanto, não apenas a realização, como também o cineclubismo e a crítica), procuramos analisar não apenas a obra de Manuel Guimarães como outros dois filmes-chave para a compreensão do novo cinema: *Dom Roberto* (1962) e *Os verdes anos* (1963).

Não são poucos os críticos que saudaram *Dom Roberto*, do crítico Ernesto de Sousa como a grande mudança na história do cinema português. Provocando surpresa pelas suas condições de produção e regime de cooperativa, o filme de Ernesto de Sousa, no nosso entender, reafirma alguns aspectos inaugurais que já estavam presentes na obra de Manuel Guimarães como, sobretudo, a vertente neo-realista e a associação com escritores do neo-realismo.

Entretanto, como aconteceu também à obra de Manuel Guimarães, primeiramente laureado e depois execrado e esquecido pela história do cinema feita em Portugal, Ernesto de Sousa foi protagonista de um grande entusiasmo nas revistas especializadas e depois, vítima de um grande sentimento nacional de frustração, como expresso na fala dos críticos aqui analisados.

Ficou-se entendido, sobretudo através de um ponto de vista consensual, que o *novo cinema português* corresponde ao movimento de renovação da cinematografia portuguesa que tem seu marco histórico com o filme de Paulo Rocha *Os verdes anos* (1962). A constatação óbvia acima é o ponto-chave da tese em questão, levando-nos a concluir, ainda que de forma parcial, que o novo cinema português é um movimento mais amplo, mais abrangente cujo processo histórico já havia iniciado antes do primeiro filme de Paulo Rocha.

Por outro lado, os filmes daquelas duas gerações (1950 e 1960) encontraram uma enorme dificuldade produtiva, herança deixada pela rigidez de

um mecanismo de produção cultural enrijecido pelo Estado Novo e pela censura e também escassos mecanismos de distribuição e exibição. Estes filmes isolados da “primeira fase” do novo cinema fundaram o mote para a discussão em torno dos caminhos do novo cinema português da década subsequente.

Nesse sentido, a década de 1970, portanto, é um momento de viragem fulcral para a história do cinema português e não apenas por conta da visibilidade alcançada no estrangeiro da obra de Manoel de Oliveira ou de filmes como *O cerco* (1968) de Cunha Telles, mas porque marca o início do vínculo estrutural do Centro Português de Cinema²⁴⁴, cooperativa criada por esta geração cinéfila de novos cineastas, e a Fundação Calouste Gulbenkian, principal financiadora do cinema português entre os anos 1970 a 1976, marcando o início de uma “segunda fase” do novo cinema português.

É apenas nesse momento, no alvorecer de um novo sistema produtivo através da aliança firmada com a Fundação Calouste Gulbenkian que Manoel de Oliveira é “recuperado” como um importante nome do cinema nacional. O vínculo de Manoel de Oliveira com o Centro Português de Cinema serviu-se de objetivos políticos e estéticos. Essa fusão reverbera, daí em diante, em toda a história do cinema português, marcando nos anos 1970 já uma “segunda fase do novo cinema português”, já desvincilhado das questões orçamentais e, sobretudo, de público.

²⁴⁴ O Centro português de Cinema foi fundado em 1969.