

Em busca de um novo cinema português

Michele Salles¹

Resumo: Ao partir da análise de filmes tais como *Saltimbancos*, *Dom Roberto* e *Verdes Anos* queremos discutir aquilo que se convencionou enquadrar como novo cinema português. Através também da crítica especializada e de uma abordagem analítica sobre a linguagem dos filmes mencionados quer-se avançar na discussão sobre os limites e as origens do novo cinema português.

Palavras-chave: Novo cinema português; neo-realismo; crítica de cinema; cinema, análise de imagem.

Abstract: An analysis of films such as *Saltimbancos*, *Dom Roberto* and *Verdes Anos* allows us to examine what is conventionally labeled the New Portuguese Cinema. A review of the research which includes an analysis of the cinematic language of the aforementioned films in order to allow for a definition of the origins and limits of the New Portuguese Cinema complements the discussion.

Keywords: New Portuguese Cinema; new realism; film review; cinema; analysis of the image.

¹ Bacharel e Mestre em Comunicação Social com ênfase na área de cinema e vídeo. Doutora em Estudos de Literatura pela PUC - Rio. Pesquisador visitante da Universidade de Coimbra ao longo de 2008, no âmbito do Estágio de Doutouramento CAPES/PDEE. Professor Assistente da Escola de Belas Artes da UFRJ. Membro do Grupo de Pesquisa Pensamento e experiência: audiovisual, artes, mídia e design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua nas áreas: filosofia e crítica das artes, estética, teoria da imagem, teoria do cinema e teoria da comunicação.

Em busca de um novo cinema português

Michele Salles

O propósito geral deste ensaio, através da análise de filmes-chave da história do cinema português é repensar aquilo que se tornou como o 'novo cinema português', já que a historiografia canônica do cinema português aponta que foi com o filme *Os verdes anos* (1962) que a nova vaga do cinema português teve seu início.

Dessa forma, o que queremos defender aqui é a possibilidade de perceber na década de 50 sinais luminosos (na crítica e na realização cinematográfica) que piscavam timidamente antecedendo o clarão do novo cinema – que só veio a brilhar, de fato, na década de 60, com uma certa “retomada” da produção cinematográfica portuguesa.

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

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

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

transformações”, então pode dizer-se que o neo-realismo nunca existiu no cinema português.²

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

Assim, em primeiro lugar, a afirmação do crítico reduz o neo-realismo em Portugal a uma série de tentativas estéticas orientadas por um pensamento marxista, o que, recentemente tem sido desconstruído por uma série de pensadores. De acordo com António Pedro Pita³ por exemplo, o neo-realismo foi muito mais um movimento *heterogêneo*, que teve o seu estágio embrionário marcado pela *polêmica* do que a simples e irredutível “expressão estética do marxismo”, como quer Leitão Ramos através do pensamento de Carlos Reis.

O grande baralhamento teórico do neo-realismo consiste na confusão que se estabeleceu entre forma e conteúdo, já que, nos primeiros anos, o neo-realismo tentou opor-se a um modernismo descompromissado das questões sociais e políticas do homem comum e tentou dar ênfase ao papel social do artista e da arte na luta pela emancipação e felicidade do Homem.

Entretanto, do lado de lá, os modernistas respondiam com duras críticas redutoras, enquadrando o neo-realismo numa arte socialista panfletária na qual a questão estética estaria reduzida e mal trabalhada.

É por isso que, apesar do entusiasmo que cercava a estréia de Manuel Guimarães como realizador – ele que já tinha trabalhado com assistente de realização de Manoel de Oliveira -, seu filme de estréia ‘decepcionou’ parte da

² RAMOS, Jorge Leitão Ramos. O neo-realismo que nunca existiu. In: Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento Neo-Realista português. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2007.

³ Pita, António Pedro. Revisão do neo-realismo. In: Santos, David. Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento Neo-Realista Português. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2007.

crítica cinematográfica portuguesa. *Saltimbancos*, inspirado no romance *O circo*, de Leão Penedo, trouxe para o primeiro plano um universo popular, protagonizado por aqueles que trabalham num circo. E teve a opinião mais negativa publicada pelo Diário da Manhã⁴ - que classificou o filme como um produto que quer agradar uma elite reduzida que esquece que o cinema é espetáculo e que, por outro lado, foi inspirado num “livrinho de insignificante literatura”.

Se pensarmos naquilo que consistiu a estética do neo-realismo italiano, ou seja: a utilização de não-atores profissionais, roteiros mínimos, ausência de estúdios e de finais felizes, então, de fato, *Saltimbancos* não tem nada a ver com o



neo-realismo, já que se trata de um roteiro adaptado de um romance, os atores são todos profissionais, a fotografia do filme está bem distante da fotografia de estilo documental utilizada pelos italianos no cinema do pós-guerra e o final é absolutamente positivo.

Entretanto, se analisarmos aquele que é um dos clássicos do neo-realismo italiano, *Roma cidade aberta* (1945), de Rossellini,

percebemos que, de acordo com o pensamento revisionista de Peter Bondanella, o neo-realismo italiano também não foi tão homogêneo assim. Em suas palavras:

Open city, however, it is far from a programmatic attempt at cinematic realism. Rossellini relied on dramatic actors, not non-professionals. He constructed a number of studios sets (particularly the Gestapo

⁴ Moutinho, Manuel. *Saltimbancos*. In: Diário da Manhã, 27 de janeiro de 1952.

Headquarters where the most dramatic scenes in the film take place) and thus did not slavishly follow the neo-realist cry to shoot films in the streets of Rome. Moreover, his plot was a melodramatic in which good and evil were so clear-cut that few viewers today can identify it with realism⁵.

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

In all six of Rosellini's films both before and after the war, the director employed a realistic style that he had first learned while making government documentaries. His film signature reflects not only the lessons learned from Russian theories of editing (popular at the Centro Sperimentale as well as among the intellectuals who contributed to the journal Cinema), but also the use of authentic locations rather than studios, non-professional actors, grainy photography of newsreels and the fictionalized storylines of the 'fictional documentary' variety.⁶

⁵ Bondanella, Peter. Italian Neorealism. The postwar renaissance of italian cinema. In: Badley, Linda; Palmer, Barton; and Schneider, R. *Traditions in world cinema*. New Brunswick, New Jersey, 2006, pag. 34.

⁶ Ibidem, pag. 31.

Portanto, se um certo “conjunto de características” consagrado como a estética do neo-realismo italiano já estava posto antes de 1945 – e atrelado a documentários governamentais e fascistas –, o que levou os críticos a unificarem os filmes italianos realizados no pós-guerra foi a crítica social inicialmente de fundo marxista (já que ninguém após a queda de Mussolini queria ter sua carreira ligada ao fascismo) mas, que foi adotando um teor existencialista, então muito em voga. Ainda de acordo com o pensamento de Peter⁷:

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

Dessa forma, de volta à citação que abre o pensamento deste ensaio afirmar que o neo-realismo no cinema português não existiu porque o neo-realismo é ‘a afirmação das teses defendidas pelo marxismo’, para usar as palavras de Jorge Leitão Ramos, significa reduzir superficialmente um amplo movimento de produção cultural marcado pela *heterogeneidade*, não só na Itália, mas também em Portugal e, para além disso, caracterizar o movimento como um

⁷ Bondanella, Peter. Italian Neorealism. The postwar renaissance of italian cinema. In: Badley, Linda; Palmer, Barton; and Schneider, R. *Traditions in world cinema*. New Brunswick, New Jersey, 2006, pag. 32.

programa político de produção artística, que, de fato, o neo-realismo está bem longe de ser.

Também erroneamente caracterizado, desta vez enquadrado na estética neo-realista, está o filme de Manoel de Oliveira: *Aniki-Bobó*⁸, de 1942. Aí, se opera exatamente o oposto: pela semelhança estética de *Aniki-Bobó* com os filmes classificados pelo ‘neo-realismo’ falou-se numa película precursora de um movimento que só viria a se tornar canônico depois da II Guerra Mundial. Entretanto, este filme de Oliveira, feito em parceria com o produtor António Lopes Ribeiro – responsável por grandes produções em benefício do Estado Novo – está mais próximo do populismo que marcou a cinematografia que antecedeu o cinema pós-guerra italiano de cunho político do que, para concluir, do neo-realismo. O uso de atores não-profissionais, locações autênticas e uma temática popularesca, impressionaram a crítica portuguesa da altura que, facilmente, atribuiu ao filme adjetivos que não lhe pertenciam. O pesquisador da Cinemateca Portuguesa Tiago Baptista reitera esta posição ao afirmar que:

As semelhanças esgotam-se no campo formal porque é impossível deixar de notar a ausência de um discurso social ou político em *Aniki Bobó*. Resulta esclarecedora uma comparação rápida com *Esteiros*, o romance fundador do neo-realismo literário português, escrito em 1941 por Soeiro Pereira Gomes, ativo militante comunista. Também protagonizado por crianças e desenrolado à beira rio, *Esteiros* é, porém, um relato duro e cru das difíceis condições de trabalho infantil na produção de telhas e tijolos a partir de lodos recolhidos penosamente nos pequenos canais (“os esteiros”) do Tejo. Se as crianças de *Aniki*

⁸ De acordo com Inacio Araújo: “Assim me pareciam, na época, esses filmes que vi. Oliveira também partilhava seu Portugal, sua literatura, sua sensibilidade. Sua aventura cinematográfica começara quase doméstica, nos anos 30 de *Douro, faina fluvial* e nos 40 de *Aniki-Bobó* o primeiro, um documentário sobre o rio que banha sua cidade, o Porto; o segundo, um precursor do neo-realismo de Rossellini, sobre a vida de crianças pobres também da cidade do Porto, onde a infância não aparece infantilizada, mas como um mundo cheio de emoções e sentimentos que, por serem específicos, não deixam de ter interesse universal.” ARAÚJO, Inácio. Uma nova aventura lusitana. In: MACHADO, Alvaro. Manoel de Oliveira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, pag. 102

Bobó são filmadas como adultos, mas sem que nenhuma causa social o motive – apenas como forma de melhor delinear a fábula “realista” sobre a necessidade de harmonia entre os homens (a sombra da Segunda Guerra paira sobre o todo o filme) -, já as crianças de *Esteiros* são adultas “à força”, devido às condições socioeconômicas em que são obrigadas a sobreviver.⁹

A ética em relação à questão social e, portanto, às questões socioeconômicas, como lembrado por Tiago Baptista, é o lugar que fundamenta nossa análise de toda a estética do neo-realismo português. E é partindo deste ponto de vista que queremos classificar aqui o advento tímido de um cinema neo-realista a partir de *Saltimbancos*, porém que esteve mais vinculado à questões de uma *estética neo-realista portuguesa*, mais do que italiana. E isso representa dizer que: para além das questões entre forma e conteúdo e filiações partidárias nas quais o neo-realismo português se afundou *também*, *Saltimbancos* representa a vontade de apropriar-se do cinema como um dispositivo estético, mas também político, para pensar a realidade portuguesa. Manuel de Azevedo, em 1972, numa tentativa de recuperar a importância dos *Saltimbancos* publica um ensaio em *Notícias de Amadora*¹⁰:

Quando no verão de 1972 se assiste à exibição de *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, fica-se com a impressão clara de que se trata de uma obra datada, marcante de um período bem definido da nossa cinematografia de há vinte anos e, simultaneamente, já ultrapassada. Mas esta impressão será fatalmente enganosa, se não considerarmos as realidades da época e as condições penosas em que surgiu. O filme

⁹ BAPTISTA, Tiago. Aniki Bobó. In: *Olhares neo-realistas: mostra de cinema, debates e aulas abertas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, pag. 73.

¹⁰ Azevedo, Manuel. A importância de “Saltimbancos”. In: *Notícias de Amadora*, 20 de outubro de 1972.

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

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

anos 50 em plena vigência da Ditadura, era difícil de classificar como 'neo-realismo'. Além de Leão Penedo, escritor envolvido com o neo-realismo literário português, ninguém menos que Alves Redol irá procurar no dispositivo cinematográfico a 'representação total' da realidade. Também ao lado de Manuel Guimarães, Redol participa como roteirista de *Nazaré* (1952) e de *Vidas sem rumo* (1956).

Entretanto, além de *Saltimbancos* outro importante filme para a reviravolta que marcaria a década de 60 foi realizado: trata-se de *Sonhar é fácil*, de Perdigão Queiroga, realizado em parceria com o escritor Manuel da Fonseca, importante escritor neo-realista. Desta vez, aí sim tínhamos a componente 'expressão estética do marxismo', já que se tratava de uma obra idealizada por um escritor veementemente vinculado ao Partido Comunista Português e já com sólida trajetória literária.



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

O resquício deixado pelo sucesso da comédia à portuguesa dos anos 40 que, como apontou Paulo Granja¹¹, viabilizou a difusão de valores de um Portugal salazarista através do cinema, tornou-se, evidentemente, uma sombra que se queria eliminar da cinematografia portuguesa. É por isso que o resgate da

¹¹ GRANJA, Paulo, «A Comédia à Portuguesa ou a Máquina dos Sonhos a Preto e Branco do Estado Novo», in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, coord. Luís Reis Torgal, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 42-61.

componente melodramática acrescida de algum elemento de teor social, como é o caso de *Sonhar é fácil*, torna o filme de Perdigão Queiroga algo difícil de classificar, posto que já não é comédia à portuguesa, nem ainda neo-realismo e muito menos novo cinema.

Para concluir nossa opinião, vale a pena lembrar que *Roma, cidade aberta*, de Rossellini se apropria do elemento melodramático, aproximando o espectador muito mais das emoções do que da razão. Ainda de acordo com Peter Bondanella, um número significativo de filmes – embora menos interessantes do ponto de vista estético- conseguiu bastante êxito de público, enquanto a maioria dos filmes de Rossellini, De Sica e Visconti foram retumbantes fracassos de bilheteria. O sucesso de, por exemplo, *Vivere in Pace*, de Luigi Zampa é conquistado através de uma mistura entre o drama de teor social e a *commedia all'italiana*, como defende Peter¹²:

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

De volta ao cinema português, o interesse desta pesquisa que recai também sobre a primeira longa-metragem do crítico da revista *Imagem* Ernesto de Sousa advém não apenas da temática de viés político, mas sobretudo pelo novo modelo de produção instituído pelo realizador. Como exemplo, a revista *Vértice* de Abril de 1959 publicou uma secção dedicada à pré-produção do filme *Dom Roberto* intitulada “Cooperativismo e cinema” que dizia assim:

¹² Bondanella, Peter. Italian Neorealism. The postwar renaissance of italian cinema. In: Badley, Linda; Palmer, Barton; and Schneider, R. *Traditions in world cinema*. New Brunswick, New Jersey, 2006, pag. 36.

Pela primeira vez no nosso país, o cooperativismo vai ser tentado como meio de produção cinematográfica, opondo aos compromissos e aos objectivos de especulação comercial, que têm tido uma acção decisiva no sentido de impedir a dignificação do cinema nacional como indústria e como expressão artística, uma “Cooperativa do espectador”, cujo apoio financeiro e moral, além de assegurar desde já a realização de um primeiro filme, garantirá no futuro uma eventual produção independente regular.¹³

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

Convém ressaltar que o modelo da cooperativa representou também, naquele momento, uma alternativa em face ao desinteresse estatal para com o cinema¹⁴ nos anos subseqüentes à saída de António Ferro do SNI, que se deu em 1949, e que foi, por um lado, um grande incentivador do cinema português, como comenta Paulo Cunha¹⁵:

Após a chegada ao poder, claramente influenciado pela política cinematográfica de Lénine (“de todas as artes, a arte cinematográfica é, para nós, a mais importante”) e dos regimes fascistas europeus (Departamento V de Joseph Goebbels), António Ferro tomou por

¹³ S.n. “Cooperativismo e cinema”. In: Coimbra, *Vértice*, Abril, 1959, p. 197

¹⁴ O cinema português, nunca tendo conseguido de facto estruturar-se de maneira industrial e económica, estabelece-se sob os auspícios do Estado, permanecendo assim sempre às voltas do interesse/desinteresse estatal para com o cinema.

¹⁵ Cunha, Paulo, «Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo». Coimbra, Instituto de História das Ideias-FLUC, 2003 Instituto de História e Teoria das Ideias, p. 9

necessário o empenho das artes na causa da Revolução Nacional e do Estado Novo. De entre todas as expressões estéticas utilizadas pelo aparelho propagandístico do Estado Novo, o cinema foi, sem dúvida, um dos mais privilegiados. Quer assumisse o objectivo de documentário, de propaganda directa (com uma clara intenção de produção ou reprodução ideológica), ou mesmo quando se apresenta como simples forma de entretenimento e “evasão” da realidade, o cinema contribuiu decididamente para veicular um importante núcleo ideológico estadonovista.¹⁶

É dessa forma que, com a saída de Ferro, o cinema português atravessa um longo período de escassez, mas é, entretanto exatamente neste período em que “nada se produziu” que muito se pensou sobre a atividade cinematográfica em Portugal em práticas como o exercício da crítica e os encontros cineclubistas.

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

Em 1962, Ernesto de Sousa afirmou ao Semanário *O Almonda* de Torres Novas a seguinte máxima: “Não pretendo fazer uma obra-prima, não pretendo fazer beleza pela beleza: o que quis foi provar que se pode fazer um filme honesto... e fazê-lo”¹⁷. O tom da frase e a natureza do argumento do filme desenvolvido pelo escritor Leão Penedo (publicamente vinculado ao movimento neo-realista literário) remete-nos para a frase de Alves Redol, publicada em 1939, no contexto da publicação de *Gaibéus*. A ideia de não pretender realizar arte pela arte em si, mas objectos estéticos com valor histórico suscita, mesmo antes de 1939, um intenso debate filosófico entre a natureza e a função social da arte.

¹⁶ Vide os diversos artigos dedicados aos diferentes géneros cinematográficos de TORREAL, Luís Reis (coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

¹⁷ In: *O Almonda*. Torres Novas, 12 de maio de 1962

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

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



O dogmático e exigente crítico que foi Ernesto de Sousa, o realizador de *Dom Roberto*, parece tê-lo esquecido. Deste modo toda a crítica, incluindo a dos jornais diários (com uma única exceção), foi unânime na opinião da infelicidade na escolha do tema do filme *Dom Roberto* e nas suas falhas técnicas e

artísticas (algumas delas, certamente, perdoáveis por se tratar de um novo). De tudo, restaram as boas, as nobres intenções do novel cineasta que desejou (...) dar o seu contributo para a renovação do

cinema nacional, revolucionar, agitar o marasmo, abrir caminho para uma nova vaga.¹⁸

E de facto, *Dom Roberto* apenas agitou o caminho, preparou o terreno, pois a crítica que vinha, ao longo da década de 1950, constantemente debatendo sobre o modelo, a forma e a “reforma” do cinema português não aceitou o filme que, ao apontar para a precariedade da vida portuguesa, e para a pequenez de um cotidiano banal narrado, não alcançou as expectativas – que eram grandes. Queria-se romper com tudo, com o “velho cinema”, queria-se um cinema moderno.

Esse cinema, o “novo” cinema, de acordo com a crítica, viria, sobretudo, a partir de *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, e *Belarmino*, de Fernando Lopes, jovens realizadores desconhecidos (apenas Fernando Lopes já havia estreado no cinema com *As palavras e os fios*, 1962), ambos provenientes de experiências no estrangeiro nos contextos da *nouvelle vague* e do *free cinema*, respectivamente.

Assim, o que queremos aqui repensar através da trajetória de *Dom Roberto* é o facto da crítica portuguesa e da historiografia do cinema português considerarem, frequentemente, a primeira longa-metragem do realizador Paulo Rocha, *Os verdes anos*, como o marco inicial de um novo cinema realizado em Portugal. Por conta disto, e para repensar também o lugar atribuído ao filme *Dom Roberto*, queremos resgatar o ensaio mais uma vez de Fernando Duarte, publicado na *Celulóide* em 1964, intitulado “Os verdes anos e o cinema novo português”. Neste ensaio, o crítico além de contextualizar aquilo que viria a ser posteriormente conhecido como novo cinema português, o escritor traça uma breve “biografia” deste movimento com filmes e datas importantes para a consolidação de um novo cinema português. Entre elas: a fundação do Cineclubes do Porto, em 1945, o filme *Os saltimbancos* de Manuel Guimarães, realizado em 1951, a estréia da revista *Imagem*, as películas *O pintor e a cidade*, *O pão*, *As*

¹⁸ DUARTE, Fernando. José Ernesto de Sousa e o Dom Roberto. In: *Celulóide*, nº 55, julho de 1962, p.12

pedras e o tempo, Dom Roberto, Pássaros de Asas cortadas, Acto da primavera e Os verdes anos. E é o próprio crítico que aponta a relação entre estes filmes:

Há uma diferenciação que convém esclarecer. Manoel Guimarães com o *Desterrado* (1949) e com *Saltimbancos* (1951), Manoel de Oliveira, com *O pintor e a cidade* (1958) e mesmo *Acto da primavera* (1963), fizeram um cinema novo de moldes diferentes, foram, cada uma à sua maneira, o Astruc da nossa vaga, ou até talvez mais. Na verdade, Manoel de Oliveira transcende essa posição fácil, é um exemplo, é uma dos grandes expoentes do Cinema-Arte. (...) Algo diferencia o Ernesto de Sousa, de *Dom Roberto*, e o Artur Ramos, de *Pássaros de asas cortadas*. E não é só a idade. As suas concepções de cinema são diferentes, visam deliberadamente a mensagem ou a crítica social, derivam de uma corrente que provém de *O milagre de Milão*, de Vittorio de Sica, de *Morte de um ciclista*, Juan António Bardem.¹⁹

A importância deste ensaio reside do fato de que é nele que o ensaísta apresenta o cinema novo português em sua “evolução” cronológica, apontando *O Desterrado*, de Manuel Guimarães, como um dos marcos iniciais, e por outro lado, o crítico apresenta também a nova vaga portuguesa em suas interrelações com o movimento cineclubista, com a criação das revistas especializadas, e com as transformações estéticas advindas da *nouvelle vague* francesa, do cinema independente novaiquino e do *free cinema* inglês, como o crítico viria depois ressaltar:

Comparemos a *nouvelle vague*, nascida em França, com a escola de cinema independente americana de Nova York ou com o grupo inglês do cinema livre. Movimentos válidos, também apoiados por revistas

¹⁹ DUARTE, Fernando. “Os verdes anos e o cinema novo português.” In: *Celulóide*, nº 73, janeiro de 1964, p.1

categorizadas, como, por exemplo, a Film Culture, ou por uma sólida base técnica, no entanto sem a projecção da nouvelle vague cujo exemplo, cuja influência chegou um pouco a toda a parte, ao próprio Japão, à Rússia, ao Brasil, à Argentina, à Itália, à Polónia, à Suécia, à Espanha. Em Portugal a nova vaga também acabaria por se revelar. Os rapazes que estudaram cinema em Londres e em Paris, no curso português da rua D.Estefânia, no ambiente cultural dos cine-clubes, teriam de dar o seu contributo para a precisa renovação do cinema nacional. A nova vaga portuguesa era uma imposição.²⁰

Um ano antes, no contexto da estreia d' *Os verdes anos* Fernando Duarte, mais entusiasmado com a película de Paulo Rocha, teria afirmado que: "Os verdes anos é um filme digno, limpo, sincero, uma obra inspirada e renovadora, sem dúvida, um filme de vanguarda que veio revolucionar todo o nosso panorama cinematográfico. Métodos novos, uma linguagem moderna, uma história humana e verdadeira. Viva o nosso cinema português!"²¹

Para confrontar com o ensaio de Fernando Duarte, foi publicado na Gazeta de Coimbra de 1965, reunindo depoimentos de Alves Costa, Lauro António, João Gaspar Simões e Alexandre Babo, um importante ensaio que reuniria filmes a partir de *Dom Roberto* para marcar a nova vaga portuguesa. O tal ensaio dizia assim:

O cinema português parece, finalmente, disposto a recuperar algum tempo perdido em longos e penosos anos de vazio quase completo. Ignorado até há poucos anos de todo o resto do mundo, o cinema português logrou alcançar nos últimos três ou quatro anos uma ressonância inesperada e excepcionalmente benéfica no campo internacional. *Dom Roberto* (em Cannes), *Os Verdes anos* (em Locarno

²⁰ Ibidem, idem.

²¹ Idem. In: *Celulóide*, nº 72, dezembro de 1963, p. 7

e Mar del Plata),
Belarmino, uma
retrospectiva de
Manuel de Oliveira em
França, Uma Semana
do Cinema português
(em Paris). *Domingo à
tarde* (em Veneza e
Rio de Janeiro) e
Mudar de vida (de
novo em Veneza)



foram acontecimentos da maior repercussão no campo nacional, na medida em que possibilitaram levar ao conhecimento de um público e de uma crítica internacionais o esforço empreendido em prol de um cinema autêntico e essencialmente português por um grupo de realizadores a que se convencionou atribuir uma designação comum: o novo cinema português. Para além da justeza (ou não) da designação, importa contudo aqui referir o caso, pois ele permite avaliar a importância conferida a homens como Ernesto de Sousa, Artur Ramos, Manuel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes ou António de Macedo.²²

Os anos vazios da década anterior, a decadência fílmica do cinema português até a chegada da nova vaga da geração de 60 (com as exceções óbvias de Manoel de Oliveira que se destaca internacionalmente com *O pintor e a cidade* (1956) e algum Leitão de Barros), tudo isto reduzido historicamente pelos ensaístas da Gazeta de Coimbra a um punhado de filmes e a uma meia dúzia de acontecimentos cineclubistas, corrobora para fazer dos anos 60 “os anos verdes”,

²² O cinema português. Depoimentos de Alves Costa, Lauro António, João Gaspar Simões e Alexandre Babo. In: Gazeta de Coimbra, 25 de janeiro de 1965.

os anos férteis do cinema português, pois a obscuridade nacional é sucedida, para além do retorno da produção fílmica (possibilitado pela chegada de António Cunha Telles e sua fortuna pessoal no campo de produção cinematográfico português²³), pelo reconhecimento ocasional em festivais internacionais.

De volta a análise do filme de Ernesto de Sousa, e, muito embora, reconheça sua fragilidade estética advindas das dificuldades de produção, *Dom Roberto* recupera uma longa e fértil discussão estética no campo cinematográfico: o debate entre a forma e o conteúdo. Acreditamos que a desilusão, ou a “decepção” da crítica portuguesa em face ao filme advém das opções estéticas do realizador por um cinema autoral de conteúdo sócio-político na esteira dos *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães. Esperançosos por um cinema moderno, (e mesmo por um país moderno que se livrasse do seu passado rural e salazarista) a tentativa falhada de um neo-realismo em moldes portugueses é rechaçado pela crítica de forma unânime, como foi-nos apontando pelo diretor da *Celulóide*, Fernando Duarte.

Entretanto, a polémica em torno do filme é ainda maior se quisermos insistir no debate sobre as fronteiras do novo cinema português, recuperando outros escritos contemporâneos ao filme, como a do ensaísta George Sadoul, publicado pelo Jornal das Letras em 13 de Março de 1963, que dizia assim:

Eis agora com Ernesto de Sousa uma “nova vaga portuguesa” e um novo realizador de classe internacional. Alguns, à propósito de *Dom Roberto* se espantarão que se realizem ainda em Lisboa filmes segundo a fórmula já antiga do *Ladrões de bicicleta*. É não ter apreciado neste filme mais do que certas aparências. A obra deve muito pouco ao neo-realismo italiano, mas muito a Chaplin, a quem Ernesto de Sousa presta diretamente homenagem. (...) Dom Roberto marcará o começo de uma nova vaga portuguesa? Não o poderei afirmar. Não basta uma obra de qualidade para que nasça ou renasça uma escola

²³ De acordo com o realizador Paulo Rocha, Cunha Telles fez-se valer do dinheiro da sua própria família – que era abastada – para produzir alguns filmes da década de 60. (Rocha, Paulo. Entrevista inédita à autora).

nacional. Mas Ernesto de Sousa não é o único jovem cineasta português, segundo sei, que tenha a paixão pela arte do filme.²⁴

A interrogação lançada por Georges Sadoul pode, hoje, ser respondida de forma categórica, de acordo com a recuperação histórica das críticas. De fato, *Dom Roberto* não entusiasmaria a ponto de marcar o início de uma nova filmografia nacional, de acordo com a crítica portuguesa - fato que queremos atribuir aqui a hipótese de uma relação do realizador português com o neo-realismo literário e com o desejo de continuar aquilo que havia sido impulsionado por Manuel Guimarães desde *O desterrado*, de 1949, que é a análise social. Por outro lado, é importante ressaltar que, sobretudo, pelo fato das dificuldades técnicas terem distanciado o filme de tudo aquilo que eram as máximas neo-realistas da década de 40 na Itália (atores não-profissionais, enredos mínimos, filmagem nas ruas) o teria “empurrado” *Dom Roberto* para um espaço de categorização (no âmbito da crítica de cinema) periférica: um misto de tentativa neo-realista falhada e de um precário moderno cinema.

O fato citado de um suposto vínculo estético com o neo-realismo, não somente através do argumento do escritor Leão Penedo, mas também pela superficial aparência com os filmes neo-realistas portugueses que o antecederam, *Dom Roberto* parece também ter sido em parte rejeitado pela crítica porque apontou um olhar para o passado: para a recuperação histórica do cinema português – lugar para o qual ninguém queria olhar -, muito embora o olhar do realizador é para o presente, para as novas vagas européias, e porque o filme estava imbuído de uma atmosfera neo-realista portuguesa que se tornou conhecido pela recorrente temática social e pelo esforço em revelar as estruturas sociopolíticas de um Portugal atrasado e economicamente precário.

Apesar de não estar sedimentado no ambiente rural, o personagem principal de Ernesto de Sousa é um artista de rua que sofre de graves problemas

²⁴ SADOUL, Georges. O gosto pela descoberta. In: *Jornal das Letras*, 13 de março de 1963.

financeiros e vive uma ingénua relação “matrimonial” com Maria, a jovem que Roberto encontra pelas ruas de Lisboa e que também sofre com o desemprego.

Do ponto de vista de uma análise fílmica, *Dom Roberto* obedece a todos os preceitos da estética do cinema clássico, consolidado ainda nas primeiras décadas do século XX por David Griffith. Ou seja, temos um argumento que se desenvolve de maneira, linear, causal e evolutiva, dentro da melhor tradição aristotélica; uma montagem invisível que pretende obscurecer os dispositivos cinematográficos, tornando-os transparentes, uma fotografia que quer-se assemelhar a um padrão naturalista do olhar, um desejo de identificação e de comoção do público através do enredo. Além disso, as máximas do neo-realismo tais como: roteiros mínimos, filmagens nas ruas e atores não-profissionais não fazem parte de *Dom Roberto*, que revela, ao contrário, uma profunda interferência da literatura, nenhuma experiência no plano formal (considerando enquadramentos, ângulo ou pontos de vista, montagem expressiva).

Entretanto, não é tanto as diretrizes estéticas que incomodaram a crítica, (já que inclusive as constantes falhas na fotografia são relevados em prol das dificuldades financeiras do filme). O incômodo parte pois da temática social que se ressalta no filme (superada, inclusive dentro do próprio neo-realista italiano, segundo Fernando Duarte), e também do olhar ingênuo dos personagens, da relação pueril entre adultos e do próprio excesso jornalístico que acompanhou as filmagens de *Dom Roberto* – que suscitou a curiosidade pelo caráter do improvisado e pela superação das dificuldades de financiamento – tudo isto, enfim, contribuiu para a decepção generalizada da crítica logo após a estréia da longa de Ernesto de Sousa que via em *Dom Roberto* o “filme-esperança” do cinema português. Nas palavras de Fernando Duarte:

A campanha de publicidade que acompanhou a feitura do filme *Dom Roberto* mereceu-nos logo reparos. O excessivo uso de slogans fez desta obra “a esperança do novo cinema português”, as notícias, notas, fotografias e artigos publicitários espalhados pela imprensa,

provocaram logo comentários desfavoráveis. Dizer tudo aquilo, afirmar tal, era responsabilidade que cairia inevitavelmente sobre o próprio filme *Dom Roberto*. Razão tínhamos nós em prever, baseados em normas simples de bom senso. *Dom Roberto* – filme esperança – constituía mais uma desilusão para nós que teimamos em acreditar num novo cinema português. O tema, o argumento, ultrapassado, filiando-se numa corrente de neo-realismo poético, poderia ter certo merecimento em 1942, há vinte anos, quando Manuel de Oliveira realizou o seu singelo mas inspirado *Aniki-Bobó*, ou mesmo em 1951, quando Manuel Guimarães se afirmou honesto e prometedor cineasta com *Saltimbancos*. Hoje, não. A temática cinematográfica é outra, e de maior complexidade. Passou o tempo de *O Milagre de Milão*, a própria corrente italiana evoluiu através de Fellini e, especialmente, de Antonioni.²⁵

Superado o neo-realismo, com os seus *Umberto D.*, *Ladrões de bicicletas* e afins, a vontade de um realismo cinematográfico de Ernesto de Sousa, que inclusive recupera o pensamento de Bazin ao desejar “impor fenomenologicamente os acontecimentos” soa para a crítica dos anos 60 como algo anacrónico.

O novo cinema português impôs-se menos através de discussões ideológicas mas muito mais de tentativas e desejos estético-formalistas que entretanto se consolidariam muito mais tardiamente (sempre com Manoel de Oliveira como mestre de cerimônias), pois já que do ponto de vista formal *Os verdes anos* é assim como *Os 400 golpes* do Truffaut – obra que marca a *nouvelle vague* francesa- uma obra cinematográfica dentro de moldes de uma linguagem clássica, inclusive com a influências literárias, típicas da tradição de um cinema narrativo. O que *Os verdes anos* parece ter, de fato, “revolucionado” foi na criação

²⁵ DUARTE, Fernando. In: *Celulóide*, nº 55, julho de 1962.

de um mundo diegético essencialmente moderno e urbano, imagem que ainda não se havia feito constante na tradição cinematográfica portuguesa de “fadros, touros e pátios de cantigas” e também pela apresentação de personagens verdadeiramente ambíguos, conflituosos, desesperançados e em constante busca, situação típica de uma profunda reviravolta comportamental dos anos 60.

Todas las imágenes son fotogramas de la película *Roma, ciudad abierta* Roberto Rossellini (1945) y *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa (1962), respectivamente.

Bibliografía

- Azevedo, Manuel. A importância de “Saltimbancos”. In: *Notícias de Amadora*, 20 de outubro de 1972.
- Baptista, Tiago (2007), Aniki Bobó. In: *Olhares neo-realistas: mostra de cinema, debates e aulas abertas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Bondanella Peter, “*Italian Neorealism. The postwar renaissance of italian cinema*”. In: Badley Linda; Palmer, Barton; and Schneider, R. (2006), *Traditions in world cinema*. New Jersey: New Brunswick.
- Cunha, Paulo(2003), *Ferro contra Ferro. Um “Acto de Contrição” do Poder no Estado Novo*. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias.
- Duarte, Fernando (1964), *Os verdes anos e o cinema novo português*, Rio Maior: Celulóide.
- Duarte, Fernando (1962), *José Ernesto de Sousa e o Dom Roberto*. Rio Maior: Celulóide, nº 55.
- Granja, Paulo, «*A Comédia à Portuguesa ou a Máquina dos Sonhos a Preto e Branco do Estado Novo*», in TORGAL, Luís Reis (coord.) (2000), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Machado, Álvaro (2005), *Manoel De Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Moutinho, Manuel (1952). *Saltimbancos*. Rio de Janeiro: Diário da Manhã.

- Ramos, Jorge Leitão Ramos (2007). "O Neo-Realismo Que Nunca Existiu". In: *Batalha Pelo Conteúdo. Exposição Documental. Movimento Neo-Realista Português*. Vila Franca De Xira: Museu Do Neo-Realismo.
- Pita, António Pedro, "Revisão Do Neo-Realismo". In: Santos, David (2007). *Batalha Pelo Conteúdo. Exposição Documental. Movimento Neo-Realista Português*. Vila Franca De Xira: Museu Do Neo-Realismo.
- Sadoul, Georges (1963), *O Gosto Pela Descoberta*. Lisboa: *Jornal Das Letras*.
- Torgal, Luís Reis (Coord.) (2000), *O Cinema Sob O Olhar De Salazar...*, Lisboa: Círculo de Leitores.