

Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”

Paulo Filipe Monteiro*

Índice

1 Esquerda, direita, margem, centro	1
2 A morte do velho cinema e o assassinato do cineclubismo	2
3 Novas condições para um novo cinema	4
4 Contra-tendências e contrariedades	8
5 O Centro Português de Cinema e o cerco	11
6 A primavera marcelista	18
7 Algumas características do novo cinema	20
8 A difícil relação com o público	22
9 Mais reviravoltas e desfasamentos	26
10 Bibliografia	27

1 Esquerda, direita, margem, centro

Casos como o de Balzac, Ezra Pound, Céline ou mesmo Eliot e Pessoa, têm sido usados para mostrar que, por paradoxal que pareça, há por vezes ligações entre práticas artísticas das mais revolucionárias e posições políticas das mais conservadoras. O estudo do cinema português das últimas décadas pode ajudar a

*Publicado in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 306-338

lançar alguma luz sobre esse paradoxo, mostrando como se pode criar e desenvolver esse tipo de combinações.

Sublinhe-se que o cinema português dos anos sessenta não foi politicamente conservador: o paradoxo foi muito menos dos cineastas do que do regime, que desde muito cedo, com António Ferro, incorporou um programa estético vanguardista. Dizemos apenas que, ao contrário do movimento cineclubista, que o Estado Novo, mesmo na sua face marcelista, não hesitou em extinguir, o chamado “novo cinema” pôde, ainda antes do 25 de Abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição-cinema, tendo assim nas mãos o poder de produzir, ensinar e criticar, apesar do seu alinhamento político à esquerda. Uma situação contraditória a que aliás se vieram juntar, mais tarde, outras duas: durante o período revolucionário do Verão de 1975, o grupo do novo cinema foi afastado a favor dos cineastas do velho cinema; e, nos anos noventa, foram duas pessoas há pouco saídas da área comunista as chamadas a defender e gerir um modelo liberal e populista que procurou durante algum tempo acabar com a hegemonia que o grupo do novo cinema tinha conseguido recuperar com o 25 de Novembro.

Esse poder dos autores do novo cinema,

que manifestaram uma extraordinária capacidade simultaneamente artística e organizativa, parece que não impediu, antes potenciou, o tipo de posições esteticamente vanguardistas de que procurarei enunciar alguns traços, e é nelas que temos de procurar as explicações para as contradições enunciadas. Que essa nossa vanguarda estética possa ter ocupado os lugares centrais, ao contrário do que usualmente acontece e do que foi a tendência do cinema mundial na segunda metade do século, eis outro paradoxo maior e muitas vezes mais fértil.

2 A morte do velho cinema e o assassinato do cineclubismo

O novo cinema nasceu, em Portugal, quase a partir do nada. O cinema anterior, que tinha vivido o seu apogeu nos anos quarenta, assistira durante a década de cinquenta a uma irreversível decadência, em termos de ideias, de renovação estética, de público, e até, pura e simplesmente, de produção. Basta dizer que em 1955, geralmente referido como “o ano zero do cinema português”, não se produziu nenhuma longa-metragem portuguesa.

O problema não estava na falta de procura: nos anos quarenta, o número de salas quase duplicara, o mesmo acontecendo ao número de espectadores de cinema: sintoma, decerto, de alguma expansão económica (com aumento da taxa de industrialização), de uma redução da taxa de analfabetização para 40 por cento, bem como da popularidade atingida pelo cinema em geral, e pelo cinema português em particular, nos anos trinta e quarenta. Esse aumento da procura tornava mais gritante a decadência da produção nacional, iniciada ainda nos anos quarenta, a

ponto de, em 1948, o Estado Novo se ter decidido pela primeira vez a promulgar uma “lei de protecção” que instituiu um “Fundo do Cinema Nacional” onde os produtores passaram a poder ir pedir subsídios e empréstimos para as suas produções: ao mesmo tempo, estabeleciam-se quotas para a exibição de filmes portugueses.

Isso não chegou, no entanto, para travar a decadência de um cinema que os cineastas maiores abandonavam, de que o público desertava e que, salvo raras excepções, levava as empresas à falência, mesmo com os dinheiros públicos e com produções cada vez mais modestas. Nem o recurso a nomes famosos da revista, da canção, do toureio, do ciclismo ou do hóquei em patins, ensaiando variações das fórmulas cómicas, folclóricas e sentimentais, nem tão-pouco o recurso a algumas co-produções com o estrangeiro, travou a degradação, quantitativa e qualitativa, do cinema português, bem patente nesse número zero de longas-metragens registado em 1955.

Muitos dos cineastas tiveram, então, de recorrer às curtas-metragens, sempre ou quase sempre documentais, cuja quantidade (embora raramente a qualidade) não cessou de aumentar na década de 50, devido à política de subsídios do novo Fundo do Cinema (que quase sempre apoiou mais documentários do que ficções) e também às encomendas de serviços públicos ou religiosos e de algumas empresas privadas. A própria publicidade foi recorrendo ao cinema em ritmo crescente, tal como os cineastas foram recorrendo à publicidade como ganha-pão. A partir do final da década, foi nos documentários e na publicidade que primeiro se revelaram muitos dos nomes daqueles que vieram mudar o nosso cinema.

Para compreender bem o significado do triunfo dessa nova geração, há que frisar que ele foi conseguido sobre as cinzas dos movimentos mais politicamente perigosos para o Estado Novo, como o cineclubismo e o neo-realismo. Começamos pelo movimento cineclubista. Os múltiplos cineclubes, onde se exibiam filmes, se animavam publicações e até, nalguns casos, se faziam filmes de formato reduzido, vinham protestando contra a situação do cinema português, a que a revista *Imagem* chamou, em 1952, “cidadela de analfabetos e comerciantes”. Em Agosto de 1955, realizou-se em Coimbra o primeiro encontro nacional dos cineclubes portugueses; nas suas conclusões, defendia-se a necessidade de uma legislação adequada que regulasse o “Estatuto do Cinema Não Comercial”, uma maior facilidade na obtenção de cópias de filmes, a edição de documentos e revistas especializadas, e lançava-se a ideia da criação de uma Federação Portuguesa dos Cineclubes, agrupando uma vintena de cineclubes, que na época representavam uma enorme massa associativa. A resposta estatal não foi nada favorável. Em 1957, foi proibida a exibição livre do filme de formato reduzido. Em 1958, realizou-se, em Santarém, o último dos encontros nacionais dos cineclubes; o de 1959 foi proibido. O ataque movido pelo Estado Novo, ataque que se estendeu das barreiras à contratação de filmes à censura e à própria intervenção policial, veio cercear drasticamente o movimento dos cineclubes, cujo apogeu, registado nos anos quarenta e cinquenta, não pôde assim prolongar-se na década seguinte. No documento de 1967 “O Ofício do Cinema em Portugal”, de que adiante trataremos, lê-se: “A desconfiança oficial acerca do Movimento acabou por reduzir a sua vitalidade a

partir sobretudo de 1959, ano em que chegou a ser proibido um 5º Encontro marcado para Torres Vedras. Em dez anos, o Movimento perdeu mais de 20.000 sócios e actualmente apenas funcionam 18 cineclubes, quando na naquela época havia cerca de 40.” Perversamente, o próprio Decreto-Lei n.º 40 572, de 16 de Abril de 1956, ao criar a Federação Portuguesa dos Cineclubes, tornava-os simples episódios do circuito comercial de arte e ensaio e sobretudo punha debaixo de controlo o que antes era um movimento disperso e subversivo; depois, já nos anos sessenta, virá o saque das instalações e dos documentos dos cineclubes.

Estes são assim destruídos antes de poderem dar frutos visíveis a nível da produção de grande formato, com que no entanto sonhavam: o único filme que se pode considerar como filho do movimento cineclubista é *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa, dirigente cineclubista que consegue financiar e rodar o filme sem qualquer apoio estatal, graças ao entusiasmo do movimento. Essa seria a sua maior novidade, mas faria do filme, justamente, um caso à parte no novo cinema, que não mais seguiria um esquema de produção deste tipo.

Apesar da novidade do esquema de produção, ainda hoje a generalidade dos críticos e historiadores do cinema português faz questão em sublinhar que não foi com este filme que se iniciou o novo cinema; o que evidencia uma convergência (embora, evidentemente, por razões diferentes ou mesmo opostas) entre a destruição do movimento cineclubista e o tipo de estratégia, organizativa e estética, adoptada pelos homens do novo cinema. Estes viam em *Dom Roberto* um resquício do neo-realismo que rejeitavam (mais ainda do que o poder político da época,

que, mesmo a contra-gosto, sempre tolerava o neo-realismo literário predominante nos anos sessenta e até apoiará algumas adaptações cinematográficas dessa literatura.

Dom Roberto tem sido comparado, com alguma razão, aos filmes com que Manuel Guimarães experimentou, em 1951 e 1952, fugir ao tom euforizante e patriótico, procurando que o nosso cinema acompanhasse a renovação que noutros países se iniciara logo a seguir à Segunda Guerra Mundial. Apesar da recepção entusiástica que os grupos mais oposicionistas dedicaram logo ao primeiro filme (Alves Redol, Cardoso Pires, Piteira Santos, Fernando Namora, Luís Francisco Rebello escreveram a favor de *Saltimbancos*, e a revista *Imagem* dedicou-lhe mesmo um número especial), Portugal mantinha-se, nessa como noutras matérias, orgulhosamente arcaico. E esse breve eco do cinema neo-realista italiano nem sequer teve seguimento na carreira deste realizador, que, depois de um terceira tentativa, entre 1953 e 1956, com graves dificuldades de produção e com drásticas amputações pela censura, acabou por tentar, em 1958, o recurso comercial a uma cançonetista da moda, além de enveredar pelos documentários. Quando brevemente voltar ao neo-realismo, em 1963 e 1965, já o neo-realismo cinematográfico estará a ser ultrapassado nos seus berços italiano e francês, e não tem condições para vingar em Portugal, onde, em termos de cinema, quase não chegou a existir. Adiante veremos o que o novo cinema tem a propor como alternativa. Antes, não deixemos de ver em que suportes institucionais assenta.

3 Novas condições para um novo cinema

Há várias frentes com que o Estado, ao mesmo tempo que desmembra os cineclubes, passa a gerar uma série de transformações do cinema português. A primeira delas é a televisão. Em 1955, o tal ano zero da produção de longas-metragens, “como que em coincidência simbólica e negativa” (Luís de Pina, 1987, p.123), é criada a Radiotelevisão Portuguesa, por decreto de Marcelo Caetano, então Ministro da Presidência. As primeiras emissões experimentais têm lugar em 1956 e as regulares a partir de 1957. De algum modo, é verdade que o início da televisão vem prolongar a crise do cinema, crise “que o Estado não pode (ou não quer) resolver, agora que outro meio infinitamente mais persuasivo - a TV - lhe pertence por inteiro” (Pina, 1987, p.139). O Estado vê nela o melhor veículo para a sua ideologia, quando não mesmo para a pura propaganda, o que diminuirá o investimento no cinema. Mas, por outro lado, repare-se que, uma vez que nesta época o Estado não é um tradicional financiador dos nossos filmes, este menor investimento tem sobretudo conotações positivas: significa que o cinema ficará mais liberto de encargos ideológicos e gozará de uma liberdade maior, ainda que, já se vê, muito relativa; em breve, como já veremos, os dinheiros do Fundo de Cinema irão por vezes abranger cineastas e mesmo filmes que até há pouco tempo não faziam parte do horizonte do cinema que em Portugal se desenvolvia e autorizava. A própria televisão não foi buscar os artistas e técnicos do velho cinema: parecia “querer afirmar-se diferente do cinema, já que, nestes anos de crise, deixou uma série de cineastas em más condi-

ções económicas para ir buscar à Emissora Nacional e a outras entidades os realizadores e técnicos de que precisava...” (Pina, 1987, p.123), e que serão um dos núcleos da nova geração do cinema português.

Em relação mais directa com o cinema, o Estado promulga em 1959 e 1960 várias legislações, não particularmente renovadora, e dá, aí já com efeitos decisivos, um novo fôlego a dois organismos recentes: a Cinemateca e o Fundo do Cinema. A Cinemateca Portuguesa tinha já sido criada em 1948, mas só abre ao público em 1958, começando desde logo a organizar ciclos estrangeiros de grande novidade e interesse. Desses ciclos terá especial impacto a Retrospectiva do Cinema Mudo Americano (1913-1929). Bénard da Costa (1983) comenta: “Seixas Santos e António Pedro Vasconcelos escrevem em 1965, na *Tempo e o Modo*, que a Retrospectiva do Cinema Americano “era, no nosso País, o maior acontecimento cultural desde o aparecimento do Orfeu”. Exagero? “Terrorismo” cinéfilo, bem próprio desses anos? Em parte. Mas o que todos queríamos salientar era o que pela primeira vez víamos: o glorioso passado dum arte, tantas vezes chamada a arte do nosso tempo, e que, pela primeira vez, era revelado a uma geração.” Ou seja, o que a Cinemateca provocava, ou pelo menos apoiava, junto da nova geração de criadores e espectadores, era a redefinição do cinema como arte - conceito que antes raras vezes (como Manoel de Oliveira e José Régio) tinham defendido, contra a produção nacional.

Mesmo fora da Cinemateca, houve por essa altura uma certa liberalização nos filmes estrangeiros que tinham exibição autorizada (em relação aos portugueses, a censura era mais rígida). A abertura de horizontes foi

completada por um inédito movimento editorial relativo às novas perspectivas do cinema, em obras originais ou traduções. Em 1967, o relatório “O ofício de Cinema em Portugal” sublinhará: “é de notar que este esforço editorial não foi um acontecimento fortuito, mas sim o fruto de um clima geral de entusiasmo criado à volta do cinema pelos cineclubes, e que o seu aparecimento é consequência directa do declínio destes.”

Além disso, renovou-se a crítica, não só, como até aí, em revistas especializadas, mas nos próprios jornais diários, que passaram a reconhecer o cinema ao lado das outras artes. O próprio Fundo do Cinema subsidiou a revista *Filme*, dirigida por Luís de Pina, que se começou a publicar em 1959. “No seu nº 20 – Novembro de 1960 – a revista dedicava um *dossier* ao que já chamava “novo Cinema português”, afirmando, pela pena do seu director, “que este, vivendo nos últimos anos de uma desconsoladora mediania, precisa de sangue novo. Os que ficaram para trás, alimentando-se das próprias limitações e criando o mito da impossibilidade de fazer cinema em Portugal, parece já nada terem para dizer. O futuro do Cinema português está pois nas mãos das personalidades que reunimos nestas páginas”. Seis anos depois das apóstrofes da *Imagem* (que cessou a sua publicação em 1961), era a certidão de óbito, feita de dentro, do cinema dos anos 50. E, entre as “personalidades reunidas nestas páginas”, figuravam nomes que depois muito dariam que falar, quase todos eles pertencendo já aos quadros da R.T.P.” (Bénard da Costa, 1991, p.115).

Em 1958, entra para titular do Secretariado Nacional de Informação (SNI) César Moreira Baptista, homem que “tinha poucas ilusões quanto à capacidade dos cine-

astas no activo e que, para poder prosseguir uma obra no cinema, necessitava de descobrir novos talentos” (Bénard da Costa, 1991, p.114). Deu-se então, escreve João Mário Grilo (1992, p.157), “uma inflexão assinalável na política do então SNI, que, entre outras coisas, administrava os dinheiros do Fundo”: “efectivamente, a estagnação do tantas vezes chamado “cinema nacional”, a imperiosa necessidade de sustentar a máquina tecnológica da televisão e, já agora, as vozes quase consensuais que exigiam um cinema novo porque, como referiu Cunha Telles, “a degradação era tal que ninguém a poderia defender ou sustentar”, fizeram com que o Fundo ensaiasse um esforço de renovação, implementando uma política de formação, nomeadamente com a atribuição de Bolsas de estudo para o estrangeiro, e incentivando produtores”. Repare-se que, se inflexão houve, foi ao reencontro do vanguardismo estético de António Ferro, que considerava as comédias dos anos quarenta filmes grosseiros, reles e vulgares, o “cancro” do cinema português.

Assim o Fundo, ao mesmo tempo que corta cerce o movimento autónomo dos cineclubes, continua por sua própria iniciativa, com mais meios e mais controlo, a renovação por eles iniciada, acolhendo mesmo alguns elementos não afectos ao regime, procurando formar os novos valores indispensáveis à renovação – decerto numa tentativa para os não lançar numa oposição aberta, ou sem contar até que ponto eles iriam subverter a ideologia e o cinema até aí dominantes. O Fundo concede bolsas de estudo a alguns jovens candidatos, como António da Cunha Telles e Manuel Costa e Silva (para Paris), Fernando Lopes e Faria de Almeida (para Londres) – para além deles, mas sem apoio

do Fundo, José de Sá Caetano cursa cinema em Londres (1959), Paulo Rocha estuda em Paris (1959-61), enquanto José Fonseca e Costa estagia em Roma (1961). Note-se que o ambiente que estes jovens estagiários encontram lá fora é de grande renovação das pessoas e linguagens do cinema. Como reconhece Paulo Rocha (*in* Silveirinha, 1994), “eu tive muita sorte. Ao contrário de alguns colegas meus tive muita sorte ao começar. No começo do anos 60 a juventude europeia estava na moda. Ser novo, ter ideias novas era de repente um valor.” Mesmo no Portugal salazarista, como se poderá ver pela rápida ascensão dos novos valores.

No regresso de Paris, diplomado em realização, Cunha Telles dirige o jornal de actualidades *Imagens de Portugal*, é colocado à frente dos serviços de cinema da Direcção-Geral do Ensino Primário – a preocupação estatal com o cinema abrangia, na altura, o ensino mais elementar... – e sobretudo é nomeado director do I Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema da Mocidade Portuguesa, presidido por Fernando Garcia. O curso, iniciado em 1961, tem o apoio do Fundo do Cinema e do Ministério da Educação; o próprio Moreira Baptista estará presente na sessão de abertura. O seu sucesso é desde logo avaliado pelos cerca de 200 alunos inscritos, por ele passando um extenso grupo de futuros realizadores e técnicos do “Cinema Novo”. Luís de Pina (1987, p.142) virá a considerá-lo um “embrião da nossa futura Escola Superior de Cinema”.

Outra importante frente de renovação introduzida pelo Fundo do Cinema é o apoio a um novo tipo de documentários, em que o cinema surge como arte e não como mero suporte técnico de propaganda turística. A abrir essa frente documental, estivera o único

“novo” dos antigos cineastas: Manoel de Oliveira. A sua posição destacada deve-se, porém, ao apoio dos cineclubes, que lhe tinham realizado homenagens (nomeadamente o Cineclubes do Porto, em 1954), e também ao seu próprio espírito de iniciativa e tenacidade. Em 1955, depois de ver recusado o apoio à longa-metragem *Angélica*, Oliveira desloca-se à Alemanha para estudar as questões técnicas da película e fotografia a cor e, com aparelhagem que ele próprio adquire, escreve, produz, realiza, fotografa e monta *O Pintor e a Cidade*, de 26 minutos, estreado no S. Luiz, em Lisboa, em 1956. “O filme – talvez a única vez na obra de Oliveira – foi entusiasticamente defendido pela unanimidade da crítica. Entusiasmo que se repetiu em Paris e em Veneza e lhe valeu em 1957 o primeiro prémio internacional da sua carreira, em Cork, na Irlanda. Face a este acontecimento, em 1958, o S.N.I. decidiu emendar a mão. E atribuir-lhe, pela primeira vez, dois subsídios que viariam a permitir – já nos anos 60 – *O Acto da Primavera* e *A Caça*” (Bénard da Costa, 1991, pp.110-111), além de lhe dar o prémio para a “melhor fotografia”. Entretanto, a Federação Nacional dos Industriais de Moagem encomenda-lhe o documentário *O Pão*, que vem a conhecer duas versões e a estrear-se em 1959. Ao mesmo tempo, Oliveira vai fazendo um filme muito experimental sobre o universo pictórico do pintor Júlio, irmão de José Régio (*As Pinturas do meu Irmão Júlio*, rodado entre 1958 e 1965). Em 1963, a revista *Plateia* organiza uma homenagem nacional a Oliveira e dedica-lhe um número especial. No mesmo ano, *Acto da Primavera*, já uma longa-metragem mas ainda profundamente documental, tem estreia comercial em Paris; é recusado pela selecção ofi-

cial de Veneza em 63, mas vem a ganhar, em 1964, a Medalha de Ouro do Festival de Sienna. “Só em 1964, em Locarno, *A Caça* e *O Acto* se impuseram à atenção da crítica internacional. Jacques Bontemps escreveu nos *Cahiers du Cinéma* (Outubro de 1964, n.º 159) que *A Caça* era “bande suffisamment à part pour planer au dessus de tous les films présentés”. Pela mesma altura, Freddy Buache homenageou, em Lausanne, Oliveira e Trnka. Em 1965, foi a vez de Langlois e da Cinemateca Francesa. “Voilà plus de trente ans que Manoel de Oliveira illustre le cinéma portugais”, escrevia-se em Dezembro de 1965. Só neste ano o prestígio internacional de Oliveira começou, para além das referências mais antigas e altamente elogiosas de Bazin ou Sadoul” (Bénard da Costa, 1991, p.122).

Vários outros documentários, significativamente sem apoio do Fundo, vão tornar cada vez mais presentes e já visíveis os novos caminhos do cinema português. Fernando Lopes, bolsheiro do Fundo, regressa de Londres, reocupa o seu posto na Televisão, e logo em 1961 roda um primeiro documentário, intitulado *As Pedras e o Tempo*, também claramente em ruptura com o habitual “documentário turístico”; no mesmo ano realiza uma série de televisão e, no ano seguinte, dois documentários, *O Voo da Amizade* e *As Palavras e os Fios*. Outros documentários de novo tipo vão surgindo, como *Verão Coincidente* e *Nicotiana*, de António de Macedo, *Faça Segundo a Arte*, de Faria de Almeida, e *Era o Vento... e Era o Mar*, de Fonseca e Costa.

4 Contra-tendências e contrariedades

A ascensão do novo cinema consegue mesmo ultrapassar algumas contrariedades, ligadas, sobretudo, à guerra entretanto surgida em África: “novas dificuldades vão levantar-se ao Cinema português, que, em obras de fundo, poucas relações tivera com o ultramar [...]. A prioridade nacional dada ao conflito – e nessa prioridade está o domínio absoluto, a “mobilização” da RTP – atrasa naturalmente as soluções de fundo”. As eleições de 1958, a guerra, o “caso da Santa Maria” expuseram e geraram mais revolta contra o regime e provocaram o aperto da censura, que levaria às prisões “de cineastas e críticos como Fonseca e Costa, Vasco Granja, Henrique Espírito Santo, e até Manoel de Oliveira, libertado por imediata intervenção de gente do cinema junto da Presidência do Conselho, no momento em que decorriam as homenagens à sua obra” (Pina, 1987, p. 44). Mais tarde, foi preso o distribuidor José Manuel Castello Lopes.

Mas o apoio dado pelo regime aos novos cineastas foi maior do que esses incidentes puderam fazer crer. Por exemplo, como lembra Bénard da Costa (1991, pp.117-118), “em Agosto de 1962, o S.N.I. desceu a terreiro para protestar contra a afirmação que considerava ser caluniosa de ter recusado fundos a Manoel de Oliveira. O qual, mais ou menos por essa altura, foi preso pela PIDE. De todas essas contradições se vivia.” Por isso, “as leituras maniqueístas não ajudam. Esta história do “fascismo” português foi bastante mais complicada do que depois a pintámos. Na história do cinema isso é quase exemplar.” Triunfaram “cineastas em que o cineclubismo tinha sido mais percur-

sor do que ventre gerador e que, se progressivamente se distanciaram do Poder, tentaram com ele a coexistência possível.”

Além disso, também em contra-tendência à renovação, prossegue a tentativa de fazer reviver, embora com menos meios, as velhas comédias, tentando assim criar sucessos comerciais, ainda que muitas vezes com o apoio do Fundo estatal – como se poderá ver no capítulo seguinte, de Fausto Cruchinho. “O cinema dos mais velhos, com raras exceções, tenta apenas, perante o recuo do público, os condicionalismos censórios, a falta de financiamento, a força da TV e a ameaça crescente do automóvel, do disco e do fim-de-semana, uma fórmula comum de sobrevivência, no momento em que o SNI (depois de 1968 transformado em Secretaria de Estado da Informação e Turismo) decide reforçar o seu apoio ao cinema sobre a realidade ultramarina. E essa fórmula consiste, muito simplesmente, no embaratecimento acentuado dos custos de produção e na escolha de argumentos sentimentais, de agrado fácil, imediato, contados numa linguagem acessível, dirigida a um público que se presume inculto e pouco exigente, quase sempre concentrado no Odeon, que se transforma numa espécie de *bunker* do nosso cinema mais elementar. A regra, agora, é essa: não mais a produção desafogada dos anos 30/40, mas um cinema de pobre, na economia e nas ideias” (Pina, 1987, p.155).

“Vindo da Lisboa Filme, onde trabalhara na produção durante mais de dez anos, Manuel Queiroz [...] fundara a Cinedex em 1962, onde vai intentar (com apoios financeiros do fundo do Cinema) um esquema de produção contínua, de características comerciais, [...] que, durante três anos, iria dar origem a um surto de produção quantitativa

importante (dez filmes)” - incluindo dois filmes para a infância (um género quase nunca produzido entre nós), em torno da amizade de um grupo de crianças por um cão. “1964 é o ano de Calvário: Rei da Rádio, vencedor do 1º Festival RTP da Canção, estreia no cinema com *Uma Hora de Amor*. A Cine-dex, que, no ano anterior, pensara ter descoberto um filão de dinheiro com *O Miúdo da Bica*, com Fernando Farinha, aposta agora no nacional-canconetismo. O resultado foi uma série de fitas pirosas e degradantes” (Ramos, 1989, p.199). E, quando faltarem os produtores, as próprias vedetas assumirão essas funções e esses riscos financeiros, como será o caso de Calvário, em *O Diabo era Outro* (1969) e Tony de Matos em *Derapagem* (1973).

Continuam também a experimentar-se as co-produções, sempre com maus resultados junto do público. Apesar de tudo, em termos comerciais, melhor êxito iam tendo alguns desses filmes “ligeiros” e “yé-yé” inteiramente portugueses, sobretudo as comédias, com destaque para *Sarilho de Fraldas*, de Constantino Esteves (Eden, 1967). Mas, como escreve Leitão Ramos [1989:258], todos eles apenas “estavam a deitar as últimas pazadas de terra sobre o corpo velho de um cinema em declínio desde o princípio dos anos cinquenta”.

Como que em contraponto às produtoras destes filmes herdeiros do “velhos cinema”, surgiu “Cunha Telles (rodeado por um punhado de gente nova), que, confiado nas hipóteses de romper as barreiras, dotado de algum capital pessoal, de certos contactos internacionais e não malquisto nos corredores do poder, avançou para outro projecto de produção contínua que animou o cinema português desses anos”, quase sempre

sem dinheiros do Fundo do Cinema (J. Leitão Ramos, 1995). Tomámos já consciência do “facto, aparentemente paradoxal, mas historicamente inegável que o cinema novo (...) nasceu da herança do movimento cineclubista como das bolsas do Fundo e dos cursos da Mocidade Portuguesa. [...] Foi esse o pano de fundo da casa produtora que Cunha Telles fundou nesse mesmo ano de 1962, jogando nele a sua fortuna pessoal e trazendo para ela quer os seus alunos de curso, quer gente de cineclubes e da televisão” (Bénard da Costa, 1991, p.117).

M. S. Fonseca (1993) sublinha como não só havia uma “estratégia de produção que visava a continuidade (um produtor, Cunha Telles, reúne à sua volta os cineastas disponíveis – disponibilidade física e teórica, entenda-se – e são eles Paulo Rocha, Fernando Lopes, Fonseca e Costa e António de Macedo), como igualmente essa produção se dotara previamente de quadros técnicos formados pelo 1º Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema Experimental, onde Cunha Telles era também elemento capital, e donde, no domínio da fotografia, do som e da montagem saíam as figuras dominantes em todo o cinema português que se segue aos *Verdes Anos*”. Cunha Telles produz logo um conjunto de filmes muito bem sucedidos em termos de recepção crítica, nomeadamente internacional. O cinema português alcançava subitamente uma repercussão inédita. Se já *Dom Roberto* e *Os Pássaros de Asas Cortadas* tinham estreado em Paris, e o primeiro tinha ganho, à margem do Festival de Cannes, o “Prémio dos Jovens Críticos”, também o arranque das produções Cunha Telles é auspicioso. *Os Verdes Anos* ganha a vela de prata no Festival de Locarno (sobrepondo-se, por exemplo, a

Accatone, de Pasolini) e é também premiado em Acapulco (contrastando com a ausência de prémios em Portugal: no ano de 1963, em que estreiam *Os Verdes Anos*, *Acto da Primavera* e *A Caça*, o S.N.I., pela primeira vez desde 1944, prefere não dar prémios...); *Mudar de Vida*, também de Paulo Rocha, representa Portugal na selecção de Veneza, *Domingo à Tarde*, de António Macedo, está no Festival de Berlim e no de Veneza, *Belarmino* no de Pesaro e no de Salso-Porretta (e, vá lá, ganhou o prémio de melhor fotografia do S.N.I.), e as críticas internacionais são muito favoráveis, como só o foram antes com os filmes de Oliveira. “Compulsando os *Cahiers du Cinéma* desses anos, sucedem-se as referências ao cinema português com Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Fonseca e Costa e Cunha Telles em lugares de relevo” (Bénard da Costa, 1991, p.124).

Só que, em termos de recepção do público, nas salas, nenhum dos primeiros filmes do novo cinema consegue obter sucesso. E, apesar de terem sido extremamente baratos, todos fazem perder dinheiro. Num texto colectivo da época (*Jornal de Letras e Artes*, n.º 275, Abril de 1970), assinado por vários jornalistas de renome, diz-se: “No jovem cinema português verifica-se uma actualização de processos narrativos, um apuramento final a que não será estranha a revelação de quadros técnicos de nível internacional, bem como a sincera adesão à realidade portuguesa. [...] Pena é que o público, desiludido, anos a fio, com os filmes portugueses e um tanto alheio às preocupações estéticas vanguardistas que animaram grande parte dos jovens realizadores, não tivesse respondido significativamente, levando, a curto prazo, o cinema português a uma nova derrocada.”

Telles experimentou, em vão, variados caminhos, como a adaptação literária de prestígio (*O Crime de Aldeia Velha*, de 1964, sobre a peça homónima de Santareno e apoiado pelo Fundo) e a co-produção, chamando realizadores de fora: *Le Grain de Sable* e *Vacances Portugaises*, de Pierre Kast, algumas sequências de *La Peau Douce*, de Truffaut, e sobretudo *As Ilhas Encantadas*, de Carlos Vilardebó, em 1964. Não teve sucesso. “No interior das “Produções Cunha Telles”, a atmosfera azeda bastante, pelos idos de 67 (um pouco pela grande falta de dinheiro, um pouco também pela discordância entre produtor e realizadores sobre o destino a dar ao que ia aparecendo); como resultado disso, e talvez para se demarcar (“castigar”) da “fauna de ingratos”, Cunha Telles decide produzir um filme que, como escreve João Bénard da Costa, “combinasse arte e público, talento e plateias populares”” (Grilo, 1992, p.160). “Telles resolveu apostar forte em António de Macedo, apesar de tudo o cineasta que no *box-office* lhe dera menos razões de queixa, para um filme de espionagem [...]. Chamou-se *Sete Balas para Selma* (1967) e não só o não salvou, como levou os seus companheiros de aventura a chamarem-lhe piores nomes do que aqueles que o Diabo chamou à mãe” (Bénard da Costa, 1991, p.126). O mais radical de todos terá sido César Monteiro, em *O Tempo e o Modo* (nº 67, Janeiro de 1969), considerando que o filme põe em causa “a batalha comum por um Cinema Novo que o senhor Macedo desacredita com esta *Selma* escancarada a toda a inanidade”: “um filme como *7 Balas para Selma* só pode ser encarado como empresa reaccionária, carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos pro-

motores de uma revolução cinematográfica em Portugal.”

De modo que, em 1967, sem público, falidas, nem a Cinedex nem as Produções Cunha Telles estão já activas. “O primeiro fôlego da 3ª Geração morria entre desilusões e recriminações amargas, buscava-se ganha-pão na publicidade, no documentarismo industrial ou cultural”. Cunha Telles troca a produção pela distribuição, fundando com Gisela da Conceição a empresa “Animatógrafo”, que “seria responsável por uma quase revolução no tipo de cinema visto em Portugal na primeira metade dos anos 70 (Bertolucci, Oshima, Tanner, Eisenstein, Sanjines, Littin, Glauber Rocha, Vigo, Morrissey, Gilles Carle, Karmitz, foram alguns dos realizadores que entraram em contacto com o público português através dessa distribuidora” (Ramos, 1989, p.382), a qual assim juntava, no terreno comercial, os seus esforços ao trabalho da Cinemateca e dos ciclos que a Gulbenkian em breve iniciará.

5 O Centro Português de Cinema e o cerco

Chegamos a um breve período “em que, se a 3ª Geração quase não originou longas-metragens, atravessando um deserto de produção, nem por isso esteve parada”, escreve Leitão Ramos [1995] (que considera que, na história do cinema português, o grupo do novo cinema constitui a terceira geração). É que o grupo que estava decidido a levar por diante a renovação do cinema português deu provas de excelente capacidade de organização e de notável auto-reflexão. Entra-se na fase que Roma Torres (1974) designou por “anos Gulbenkian”. Segundo as palavras

do próprio Bénard da Costa (1991, pp.128 e 1985:33-34), o qual, desde 1969, dirige o seu Sector de Cinema, “a Fundação Calouste Gulbenkian, grande Fundação privada, uma das maiores do mundo, desde 1956 conduzia uma acção que transformara a vida cultural portuguesa”, “mas, durante os primeiros dez anos de existência, pouco fizera pelo cinema.” Por isso “em várias entrevistas concedidas pelos homens do “cinema novo”[...] a partir de 65, quando as coisas se puseram mais feias, os seus ataques não visam apenas o Fundo ou o Palácio Foz. Começam também a criticar a Fundação Gulbenkian por nada ter feito pelo cinema em quase dez anos de existência. Por exemplo, em 65, no *Plano*, Fernando Lopes diz: “em relação ao cinema português, do ponto de vista cultural, há uma outra entidade que tem obrigações extremamente grandes e às quais foge: a Fundação Gulbenkian [...] obrigações e responsabilidades já que a cultura portuguesa não se limita à Literatura, ao Teatro, ao *Ballet* – e não sei que mais – o Cinema entra aí também”. Nessa mesma entrevista adianta, com algumas reticências, a ideia de que a Fundação “podia fazer aqui coisa semelhante a um Instituto Português de Cinema”. Na mesma ideia de responsabilização da Gulbenkian comungou Paulo Rocha, que inclusive se referiu a ela em várias entrevistas dadas no estrangeiro. Muitos críticos e jornalistas reforçaram esta tese, com recados mais do que explícitos à Fundação. Esta tinha já começado, há alguns anos, a conceder bolsas no estrangeiro a cineastas ou candidatos a tal. Iniciara essa política em 61 e de bolsas da Gulbenkian tinham beneficiado (para me ficar por nomes que depois seriam mais conhecidos ou já o eram) António Pedro Vasconcelos (1961), António Campos (1961),

Alberto Seixas Santos (1963), Manuel Guimarães (1963), João César Monteiro (1963), Sá Caetano (1963), Alfredo Tropa (1963), António Escudeiro (1963), Teixeira da Fonseca (1964), Manuel Costa e Silva (1966), Elso Roque (1967), João Matos Silva (1968), António da Cunha Telles (1968). Tinha apoiado os Festivais de Lisboa e outras manifestações esporádicas. Mas até 67 – apesar de algumas solicitações sobretudo para o documentário cultural [...] – recusou envolver-se nesse terreno e não havia, nos seus Serviços ou Departamentos, qualquer sector de Cinema (só em Maio de 69, tal sector foi criado no âmbito do Serviço de Belas-Artes). Mas o barulho começava a ser muito às suas portas e em 67 o Dr. Azeredo Perdigão considerava que era tempo de pensar no problema. A ocasião surgiu, quando, nesse mesmo ano, o Cine-Clube do Porto solicitou um subsídio para uma "Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português" a realizar em Dezembro. Ao concedê-lo, a Fundação adiantou uma sugestão: que fosse "dedicada uma das sessões do colóquio, à qual estaria presente considerável representação de cineastas portugueses, à ponderação de como seria desejável, do ponto de vista do cinema e dos artistas que a ele se consagram, que a Fundação interviesse. Dessa sessão poderia sair um relatório que ajudaria a esclarecer o Conselho de Administração acerca dos problemas a que nos vimos referindo."

A resposta não se fez esperar. Luís de Pina (1987, pp.163-164) resume: "no final de 1967, todo o jovem cinema Português, com gente mais velha considerada jovem de ideias, se desloca à Cidade Invicta para tomar parte na Semana do Novo Cinema Português, organizada pelo Cineclubes do Porto. O fracasso das Produções Cunha Telles, a

ausência de possibilidades financeiras, o desinteresse do público pelo novo cinema, o evidente reforço da Censura [...], a frágil situação do cinema português no mercado, o declínio do movimento cineclubista, tudo isso faz parte da agenda dos trabalhos, que inclui o visionamento dos filmes do novo cinema português. A tomada de consciência colectiva de todos esses problemas havia de gerar um documento de fundamental importância, "O Ofício do Cinema em Portugal", dirigido à Fundação Calouste Gulbenkian, com data de 9 de Dezembro de 1967, em que os cineastas presentes na Semana (Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, António de Macedo, António-Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas e Paulo Rocha, notando-se a ausência de António da Cunha Telles) sugerem a criação de um centro de cinema, dependente da Fundação Gulbenkian."

Esse documento "era um estudo muito completo da situação do cinema português – o mais vasto e profundo que se fazia em Portugal desde há décadas, o que mostra quanto aos poderes públicos estavam a ser ultrapassados, pela primeira vez desde que o Estado Novo se impusera" (Ramos, 1995). Nesse estudo apontam-se já algumas das principais orientações que irão caracterizar o movimento do novo cinema, e que vale a pena destacar. Ali se pugna pela criação de um cinema de qualidade "que garanta, no estrangeiro, um conhecimento mais exacto e vivo da nossa realidade". Desde esta segunda fase, pois, o novo cinema orienta-se para um reconhecimento no estrangeiro: é que o cinema que têm em vista não tem por enquanto

público em Portugal e, por essa mesma razão, “é um cinema condenado, ainda durante muito tempo, ao insucesso financeiro: o cinema de qualidade. Logo se vê, pois, que só uma instituição desinteressada dos lucros e com uma capacidade administrativo-económica sólida pode arcar com fardo tão pesado.”

Luís de Pina (1987, p.164) comenta: “este desejo de “centralização”, de depender de um financiamento garantido, aproxima-se das intenções dos cineastas que estiveram na base da redacção final da Lei n.º 2027 (centralizadora, privilegiando a produção), que também desejava uma “melhoria de qualidade” do cinema nacional, projecto tão combatido por um homem como Roberto Nobre, que via nessa dependência de protectores a criação de um cinema de estufa, ligado ao poder por via do favoritismo, do tráfico de influências.” Mas os cineastas do novo cinema não tinham ilusões quanto à possibilidade de sobrevivência, no estreito e vigiado mercado português, do seu cinema radical e, ao menos por isso, difícil; tinham aliás visto como os esforços de Cunha Telles haviam fracassado financeiramente nesse mercado, apesar das várias concessões em termos de linha estética e de relações com o poder político. Querendo evitar a dependência do Estado Novo, os cineastas reunidos no Porto acharam que a melhor solução seria convencerem a Fundação Gulbenkian a estender à área do cinema o decisivo apoio financeiro que já tinha dado à renovação de outros sectores da cultura portuguesa.

“Finalmente, mas afinal, talvez, primeiramente,” sublinha Grilo (1992, p.160), a orientação seguida revela “o divórcio estabelecido e substanciado entre produtores e realizadores (consagrado na fundação do Cen-

tro Português de Cinema, verdadeira cooperativa de autores), que permanecerão de costas voltadas uma boa dezena de anos. O novo “Cinema Novo” passará assim, em boa medida, pelo apetrechamento institucional de um cinema de autores, e é aliás esse o espírito do documento “O ofício do cinema em Portugal” [...]: “A acção do Centro no ciclo da produção, a verificar-se, deverá confinar-se a um auxílio material, abstendo-se de tudo o que possa representar limitação ao caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores”.”

A solução pretendida pelo grupo reunido no Porto é a criação de um serviço novo na Gulbenkian, com autonomia administrativa mas dependente do seu financiamento, intitulado Centro Gulbenkian de Cinema. Esta proposta, porém, não é aceite pela Fundação, que decide apoiar o movimento, sim, mas noutros termos: subsidiará, e apenas por um período experimental, uma entidade privada que os próprios cineastas fundem e giram. Assim é fundado, em 1969, o Centro Português de Cinema (CPC), sociedade cooperativa, “perante a qual a Fundação se obrigava a conceder um subsídio experimental pelo período de três anos, e que no primeiro deles (1971) orçou os três mil e duzentos contos (uma vez e meia o orçamento de uma produção média)” (Grilo, 1992, p.161). Nesse compasso de espera até à concretização do acordo, a Fundação Gulbenkian criou o seu “Sector de Cinema”, apoiou a *Cultura Filmes*, efémera empresa de Ricardo Malheiros, que nos seus 3 anos de actividade (1967-69) produziu um conjunto de curtas-metragens inseríveis no novo cinema.

Os cineastas do novel Centro Português de Cinema formavam, no dizer de Bénard da Costa (1991, pp.131-132), “um grupo he-

teróclito, de tendências estéticas diversas, mas com um núcleo sólido (Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, Fonseca e Costa, Seixas Santos, António Pedro Vasconcelos) com apetência e capacidade de poder.” Na constituição do Centro, “dos nomes mais falados dessa geração, apenas três se podiam considerar omissos: António da Cunha Telles, afastado do grupo inicial pelas sequelas das polémicas do fim das suas produções, João César Monteiro, *enfant terrible* da crítica mais provocatória e por isso julgado por muitos demasiado "extremista"[...] e António Campos, um amador autodidacta que surpreendera ainda nos anos cinquenta com algumas curtas metragens adaptadas de Miguel Torga e que, em 1961, realizara, na senda de Jean Rouch, um dos melhores exemplos de documentarismo etnográfico português em *A Almadra de Ateneira*, sobre a pesca do atum.” Os três “acabaram por ingressar no Centro mas apenas em 1972”.

É em Setembro de 1970 que a Fundação contrata os primeiros financiamentos, mas o protocolo formal só será assinado em Setembro de 1971, reafirmando que a Gulbenkian não assumia o encargo de gerência e manutenção do referido Centro. O Protocolo determinava também, “logo na sua abertura, que o CPC seria "uma sociedade cooperativa aberta, sem discriminações de qualquer espécie, a todos os cineastas interessados na prossecução dos seus fins". (...) Ou seja, impunha-se ao CPC uma política de unidade e não se lhe garantia um guarda-chuva perpétuo”, o que reforçava a coesão, obrigando “por exemplo António de Macedo a ser "cooperante" com quem já lhe chamara em público e por escrito, "incompetente" e "pobre Diabo"(César Monteiro)” [Ramos, 1995].

Fica-se então à espera que venha da Gulbenkian, depois dos inevitáveis procedimentos burocráticos, o dinheiro que permitirá o novo arranque. “A Fundação ainda não deu a resposta, e se ela não vier...” – dirá, com ironia, uma personagem do filme *O Cerco*, rodado em 1969 e estreado em 1970, com o qual Cunha Telles, subsidiado pelo Fundo de Cinema, passava à realização, anunciando, ou mesmo ultrapassando, os seus colegas no lançamento do “segundo fôlego” do novo cinema. “Náufrago como produtor, objecto da "quarentena" que lhe tinha sido imposta pelo grupo do "Ofício", com várias falências e credores no enalço, Cunha Telles não se deixou abater e voltou aos estúdios agora como realizador. E, com um filme de escassos meios, arrancou surpreendentemente em 1970 o maior sucesso comercial que qualquer obra do "novo cinema" até então tinha obtido. O filme chamou-se *O Cerco* e com ele voltou Portugal aos certames internacionais (Quinzena de Realizadores de Cannes)”. Cunha Telles conseguiu fazer o primeiro filme do novo cinema novo a pagar os custos da produção com as respectivas receitas de exibição, no mercado interno e estrangeiro, e mesmo a dar lucros de 50%. Mas, paradoxalmente, depois deste sucesso, e depois de *Sever do Vouga... uma Experiência* (média-metragem de Paulo Rocha para a Shell Portuguesa, de 1970), Cunha Telles nada produz durante treze anos – apenas entra na produção, em 1973, em conjunto com o CPC e a Tobis, do seu próprio filme *Meus Amigos*; só regressará como produtor em 1983.

“O sinal [dado por *O Cerco*] não passou despercebido para o poder. Este, que até aí ignorava escandalosamente as obras do cinema novo, deu-lhe os grandes prémios da

S.E.I.T.: melhor filme, melhor actriz, melhor fotografia (Acácio de Almeida). Também nas curtas metragens foram dois novos premiados: António de Macedo e Faria de Almeida. O triunfo de uma geração começava” (Bénard da Costa, 1991, pp.132-133). Entretanto, financiado pelo Fundo e por amigos e inserido na “Média Filmes” (que fundara com Fernando Matos Silva, Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa e Manuel Costa e Silva), também Fernando Lopes conseguirá fazer, à margem do CPC (a que no entanto preside), a sua primeira obra inteiramente de ficção, *Uma Abelha na Chuva*, adaptada do romance homónimo de Carlos de Oliveira, cuja rodagem se estendeu entre 1968 e 1971, vindo a estrear em 1972 e ganhando também o Grande Prémio de Cinema da S.E.I.T..

1972 foi o ano em que finalmente se chegou à apresentação da primeira das longas-metragens saídas do protocolo Gulbenkian-CPC – *O Passado e o Presente*, de Manoel de Oliveira –, numa sessão que contou ainda com a projecção de *A Pousada das Chagas*, de Paulo Rocha, rodado, em condições económicas superiores às habituais, em 1971, com dinheiro que a Gulbenkian fornecera à parte do subsídio ao CPC. A solenidade foi marcada pela presença do Presidente da República. Abrindo a sessão, o Presidente da Fundação, Dr. Azeredo Perdigão, discursou para deixar claro que: “a intervenção da Fundação, na absoluta impossibilidade de resolver todos os problemas que se levantam ao desenvolvimento do cinema em Portugal, tem de ser, ao mesmo tempo, modesta, prudente e experimental”. O Presidente do CPC, Fernando Lopes, discursou também, mas o seu texto “dilatava, inesperadamente, as margens da mudança, ao dizer: “Hoje que o ci-

nema passou o seu meio século de existência e quando nomes como os de Griffith, Eisenstein, Murnau, Dreyer, Rossellini, Bergman, Jean Renoir ou Godard, se contam entre os valores mais importantes da cultura ocidental, ao lado de Joyce, Picasso e Stravinski, nós portugueses e cineastas começamos a ver, com mais clareza e confiança, o cinema, como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente”. Lopes é, simultaneamente, sincero e hábil nesta declaração: sincero porque, de facto, esta nova geração que o CPC configura procede de uma cultura cinéfila, de uma habituação do olhar às salas de Cinemateca europeias, e de um entendimento do cinema como uma experiência artística e estética vivida em plenitude, e não como um simples empreendimento comercial; hábil porque, ao colocar, precisamente aí, o corte, se contornava (sem iludir) a espinhosa questão política num país censurado e ainda sob o domínio de uma velha classe política amedrontada, que começava – também ela – a sentir os efeitos da chegada de novas gerações” (Grilo, 1992, p.161). Mais uma vez, a fronteira que se coloca pretende acima de tudo defender o cinema como arte, ao lado das artes mais antigas; e, se repararmos, defende os seus valores mais vanguardistas: evoca-se Joyce e não Thomas Mann, Picasso e não o pai Renoir, Stravinski e não Richard Strauss.

Para além de *O Passado e o Presente*, a produção do CPC inaugurou-se com três outros projectos de ficção, todos eles constituindo estreias na longa-metragem: *Pedro Só*, de Alfredo Tropa, *O Recado*, de José Fonseca e Costa, estreados em 1972, e *Perdido por Cem...*, de António Pedro Vasconcelos, estreado em 1973. Com o auxílio directo da Fundação surgem ainda três outros

filmes: o já referido *A Pousada das Chagas*, de Paulo Rocha, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, de João César Monteiro, e *Vilarinho das Furnas*, de António Campos. Todos “estes novos cineastas não são propriamente gente desconhecida. Conjuntamente com Seixas Santos (cujo *Brandos Costumes* integraria o II Plano do CPC), César Monteiro e Vasconcelos, por exemplo, tinham já realizado curtas-metragens de carácter documental, para o produtor Ricardo Malheiro, e tinham um longo passado crítico e teórico, substanciado nas páginas do *Cinéfilo* e dos suplementos do *Diário de Lisboa*. Mas a chegada deles ao campo da longa-metragem de ficção (e ainda de Fernando Matos Silva com *O Mal-Amado*) amplia mais o leque de projectos, tendências, temas e formas, e permite, enfim, que se comece a poder falar de uma cinematografia, consciente dos seus limites (o mais importante dos quais será a censura política e económica), mas já madura, ou em vias disso, apta a responder ao espaço de liberdade que a democracia e o 25 de Abril lhe trará” (Grilo, 1992, p.161). Para termos uma ideia do impacte que causou a nova geração nesse anos de 1972, basta pensarmos que, entre Fevereiro e Junho estreiam quatro longas-metragens, de ficção, do novo cinema (as de Oliveira, Fonseca e Costa, Lopes e Tropa).

Como avaliará Fernando Lopes (vide José Manuel Costa, 1985, p. 69), “a geração anterior, do fim dos anos 50, aceitara-nos como o cinema português. Tinham-se remetido a um papel secundário, se não até demissionário. (...) O que não quer dizer que as fitas do Henrique Campos e do Constantino Esteves não tivessem continuado a aparecer. Mas quando a Gulbenkian entre em cena, eles compre-

deram que tinham perdido a partida. Penso, aliás, que sem a Gulbenkian, o esforço da primeira fase do "Cinema Novo" se teria gozado completamente, por pura falta de continuidade. A verdade é que não tínhamos condições para continuar a fazer filmes à maneira da *Abelha na Chuva* e do *Cerco*. A importância do CPC está na produção contínua que foi capaz de pôr de pé. Reparem que desde os anos 30, 40, o cinema português não tinha um "corpus". E com o CPC e a Gulbenkian, em três, quatro anos, aparecem uns dez, doze filmes, se não mais, se pensarmos, por exemplo, na *Sagrada Família* e nos *Sapatos de Defunto*, do César Monteiro, que o CPC ajudou.”

“De todos esses filmes, o público só não viu *Quem espera por Sapatos de Defunto*. O realizador recusou-se a aceitar alguns cortes da censura e não consentiu na exibição do seu filme, mutilado. Por esses anos, a Censura proibiu também *Nojo aos Cães*, de António de Macedo, muito reflector do espírito de Maio de 1968. Autorizou, no entanto, a sua circulação no estrangeiro, tendo sido projectado – e premiado – no Festival de Bérghamo de 1970” (Bénard da Costa, 1991, p.139). De novo, e desta feita pela própria mão da censura, a recepção no estrangeiro é muito mais importante do que em Portugal; como acontecerá com quase todos os outros filmes do novo cinema. Além das já referidas retrospectivas de filmes de Manoel de Oliveira (Locarno, em 1964, e Cinemateca Francesa, em 1965), houve mais duas retrospectivas, também de Oliveira, em 1971, na Filmoteca Espanhola e, em 1974, em Bruxelas, e a Semana de Nice dedicada, em Março de 1972, ao nosso novo cinema, onde passaram todos os novos filmes desses dez anos, de *Dom Roberto* a *O Recado*.

Entretanto, “no princípio de 1974, António de Macedo consegue fazer um sucesso (*A Promessa*), desta vez com uma barragem [crítica] de sinal contrário (o *Cinéfilo*, revista que Fernando Lopes era então director, dedicou-lhe por exemplo, um demolidor dossier – 9/2/74)” (Ramos, 1995). Parece começar a desenhar-se um perfil em que, quando o público gosta, a crítica desgosta, e vice-versa (sem que neste “quando” esteja implicada uma relação de causa a efeito). O facto de se tratar da adaptação de uma peça de Bernardo Santareno, de nítida mensagem social, se lhe dá uma caução política oposicionista, não lhe garante entrada no novo cinema, tal como vimos acontecer com *Pássaros de Asas Cortadas*, tanto mais que alguns cineastas do “velho cinema” também tinham ido adaptar o mesmo género de literatura; e o próprio sucesso entre o público português aproxima-o mais da vertente comercial do seu *7 Balas para Selma*, ou d’*O Cerco* do “impuro” Cunha Telles, do que da ruptura radical assumida pela nova geração. Apesar dessa reacção demolidora da nova crítica portuguesa, *A Promessa* é o primeiro filme a figurar na selecção oficial de Cannes (que tinha recusado, por exemplo, *O Passado e o Presente*): a *doxa* portuguesa do “novo cinema” é mais estrita no que eleger do que os próprios festivais estrangeiros em que, no entanto, procura legitimar-se.

No mesmo ano de 1974, a 20 de Abril, no *Cinéfilo*, João César Monteiro refere-se ao filme *Jaime*, a primeira longa-metragem do poeta António Reis, sobre as pinturas de um internado no Hospital Miguel Bombarda (e todos estes elementos são bem característicos das novas fronteiras – poesia, pintura, marginalidade) como “uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obri-

gatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência”. Intransigência que pode ler-se na “nova série do *Cinéfilo*, em 1973, dirigida por Fernando Lopes e feita por um dos núcleos do novo cinema, prosseguindo nas suas páginas a polémica que o divide, até cessar a publicação dois meses depois do 25 de Abril” (Pina, 1987, p.173). Ou seja, “datam deste tempo as primeiras fracturas entre os novos cineastas. Enquanto um Paulo Rocha, um António-Pedro Vasconcelos, um Seixas Santos ou um João César Monteiro seguem a linha de um cinema “personalista”, de incidências bazinianas, influenciados pelos *Cahiers du Cinéma*, outros cineastas, como Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo, Manuel Ruas, seguem, com naturais variantes, um cinema “realista”, em que a componente social ou política, determina os temas e as formas, com alguma influência da revista *Cinema Nuovo*” (Pina, 1987, pp.168-169). Acrescente-se que Artur Semedo, logo a partir de *Malteses, Burgueses e às Vezes...*, inicia um percurso próprio, uma espécie de terceira via, em que através do humor que lhe é natural pode chegar ao grande público, sem contudo abandonar a vertente de crítica, mordaz, como esse título aliás indica.

Foi a primeira destas facções que dominou o processo de tomada da “cidadela” do cinema português. Por exemplo, foi ela a chamada a dirigir a primeira Escola Superior de Cinema criada em Portugal, em 1973, que passou a funcionar, ainda como Escola-Piloto, no Conservatório Nacional, no âmbito de uma vasta reforma do ensino artístico, incentivada pelo mais reformista dos

ministros de Marcelo – Veiga Simão, Ministro da Educação – e dirigida por Madalena Azeredo Perdigão (1924-1989), directora do Serviço de Música da Gulbenkian e mulher do presidente da Fundação. Alberto Seixas Santos foi escolhido para primeiro director da Escola, onde passaram a leccionar Fernando Lopes, Paulo Rocha, Cunha Telles e outros nomes associáveis ao movimento (cfr. Bénard da Costa, 1991, p.135).

6 A primavera marcelista

Essa entrega do ensino do cinema à nova geração, e ao seu grupo esteticamente mais radical (mas menos directamente político), vem no seguimento da linha de viragem que vimos ser introduzida no SNI por Moreira Baptista, mas é além disso favorecida pela “primavera marcelista”, que dura entre 1968 e 1972, e se vem juntar, na expressão de Bénard da Costa, à “primavera Gulbenkian” no favorecimento da implantação do novo cinema. Com a abertura desses anos, a censura abranda em relação aos filmes estrangeiros: os espectadores portugueses poderão ver num écran, pela primeira vez, os seis nus de uma mulher – os de Romy Schneider, em *A Piscina* de Deray -, assim como vários filmes até então proibidos por exemplo, *Alexandre Nevsky* e *Ivan o Terrível* de Eisenstein, em sessões que esgotaram a lotação. Por sua vez, o Sector de Cinema da Fundação Gulbenkian, devidamente inserido no Serviço de Belas-Artes, em 1973 dá início a uma série de ciclos que procuram fazer ver o cinema como a Sétima Arte. Aproveitando essa abertura, a nova “ala liberal” da Assembleia Nacional procura alterar a lei do cinema. No início dos anos setenta é nomeada uma comissão revisora, cujos tra-

balhos hão-de dar frutos na Lei 7/71, não sem pública polémica a anteceder-lá, bem expressa numa intervenção de sentido antitotalitário feita por Pinto Balsemão na Assembleia (1970), que um abaixo-assinado subscrito por 62 nomes do cinema português viria a apoiar. “Perplexos com o teor dos debates na Assembleia, 62 realizadores e técnicos enviaram ao presidente da Assembleia Nacional um telegrama no qual manifestavam “a sua profunda inquietação pelo tom das intervenções de alguns deputados, reveladores da nítida carência de informação relativamente ao exercício da profissão em Portugal, bem como as concepções arcaicas acerca do cinema como fenómeno de criação artística e veículo de cultura”, apelando para um cinema português livre, “independente dos interesses económicos na quase totalidade ligados à produção e distribuição estrangeiras, que também têm sufocado a produção cinematográfica nacional”. A resposta dos distribuidores, em carta subscrita por 20 empresas, publicada na imprensa, não se fez esperar. Congratulando-se e apoiando patrioticamente os deputados, cujas “intervenções têm sabido não esquecer todas as actividades nacionais, global e harmonicamente consideradas, e não exclusivamente a construção insustentável de uma produção fílmica unicamente baseada em subsídios e protecções”, não deixando de salientar que são os filmes estrangeiros “a garantia de viabilidade comercial indispensável à actividade dos cinemas e dos estabelecimentos técnicos nacionais”, sublinhando que essa base económica do cinema devia construir “a finalidade principal de uma lei de protecção e fomento do cinema, que não outras porventura importantes, mas secundárias, mas não vitais”, concluía gloriosamente que “os distribuidores

portugueses não servem interesses estrangeiros, mas tão-somente os seus interesses legítimos, que sempre têm sabido escrupulosamente integrar no superior interesse nacional” (cfr. Geada, 1977, p.99).

A 7 de Dezembro de 1971 é publicada a Lei 7/71, chamada Lei do Cinema Nacional, e a 5 de Junho de 1973 o Decreto n.º 286/73, chamado Regulamento da Actividade Cinematográfica. Nesta legislação, a novidade principal é a criação de um Instituto Português de Cinema (cujo regulamento, no entanto, só virá a ser publicado em 1982), presidido pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo: “um Instituto que, nas suas linhas gerais, se parece com o Centro de Cinema Gulbenkian sugerido pelos novos cineastas” - e o certo é que, com o surgimento do Instituto estatal, o Centro Português de Cinema vem a deixar de ser subsidiado pela Gulbenkian (que só prometera, recorde-se, um apoio experimental de três anos) e a cessar praticamente a sua actividade (Pina, 1987, p.165). Fazem parte das atribuições do Instituto Português de Cinema (IPC): incentivar e disciplinar as actividades cinematográficas nas suas modalidades comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes; representar o cinema português nas organizações internacionais; promover as relações internacionais do cinema português no domínio cultural, económico e financeiro; estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores; fomentar a cultura cinematográfica; atribuir prémios de qualidade, prémios de exploração e prémios de exportação (cfr. Geada, 1977, pp.159-161).

E de onde vem o financiamento desse Instituto Português de Cinema? Segundo Bénard da Costa (1991, p.130), “era evidente,

sobretudo a partir de 1969, que mais dia menos dia, o cinema português passaria a contar com 10 vezes mais dinheiro do que em 1968 tinha (3800 contos foi a verba do fundo nesse ano e foi um *record*)”. “O sensível aumento da frequência das salas de cinema e dos rendimentos colhidos pelas distribuidoras deu base à ideia de novas estruturas. Através da criação de um imposto de 15 por cento sobre os lucros das bilheteiras dos cinemas (o que nessa altura se calculou em 50 mil contos), depois chamado “imposto adicional”, era possível criar e financiar um organismo – o Instituto Português de Cinema – que subsidiaria a produção portuguesa. A lei (Lei 7/71) só foi promulgada em 1971 (ainda hoje nos rege) e o Instituto só começou a funcionar em 1973.”

“Quando é nomeado o secretário-geral do Instituto Português de Cinema e se começam a preparar os seus primeiros apoios financeiros, em fins de 1973, o Conselho de Cinema, presidido pelo novo secretário de Estado da Informação e Turismo, [...] e integrado já por novos cineastas, resolve abrir um pouco as critérios de julgamento dos projectos, quer no plano legal quer no plano político.” Um mês antes do 25 de Abril, “os primeiros subsídios concedidos não só não contemplam nenhum cineasta antigo – com excepção de Manoel de Oliveira (*Benilde ou a Virgem Mãe*) e de Manuel Guimarães (*Cântico Final*) – como aceitam cineastas nitidamente de esquerda, defensores de um novo cinema, quase todos sócios do CPC” (Pina, 1987, p.170), como António de Macedo, Cunha Telles, Fonseca e Costa, Paulo Rocha, Artur Ramos e Sá Caetano. “Era a consagração oficial da geração que fizera o “cinema novo”, era a continuação da política da Gulbenkian com outros meios, como em cima da hora

triunfantemente proclamava a revista *Ciné-filo*. De novo toda a gente embandeirava em arco” (Bénard da Costa, 1991, p143). Como escreverá Fernando Lopes (1985, p.68), “no cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes.”

7 Algumas características do novo cinema

Este paradoxo de um regime que põe no poder elementos que não lhe são afectos, e o paradoxo, talvez menor, desses elementos que, embora não afectos ao regime, pelas suas mãos acedem ao poder, só se explica porque, ao contrário dos movimentos cineclubista e neo-realista, o novo cinema português desenvolvia preocupações mais estéticas do que políticas. Bénard da Costa (1991, p. 114) considera que desde o início houve uma diferenciação no discurso “dos paladinos desse novo cinema. Aos defensores de “um cinema moral”, “um cinema de raízes democráticas, enquadrado na mais genuína ortodoxia neo-realista” [como diz Baptista Bastos na revista *Imagem*, Setembro de 1958], começaram a opor-se vozes que proclamavam um cinema afim da *nouvelle vague* francesa e que se reclamam das teorias dos *Cahiers du Cinéma* e da visão *auteurista* do cinema.” Veremos como esta clivagem se mantém, mas com nítida vantagem do grupo do “cinema de autor”, a que Pina chama “formalista”.

Como mais emblemático do arranque do novo cinema português, tem sido apontado o filme *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha. Ve-

jamos o que o distingue e faz dele a fronteira inicial do novo conceito de “novo cinema”: é um cinema artesanal, por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição a um cinema de produtor. Numa entrevista da época (*Jornal de Letras e Artes*, 6.5.1964), Paulo Rocha esclarece: “normalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à *mise-en-scène*. N’*Os Verdes Anos* tentou-se ir contra isso. O que mais interessava era a relação entre o *décor* e a personagem, o tratamento da matéria cinematográfica. Eram as linhas de força, num plano, que lhe davam o seu peso e a sua importância”. Percebe-se agora melhor por que razão tem parecido importante deslocar a fronteira do novo cinema do padrão de *Pássaros de Asas Cortadas*, e mesmo de *Dom Roberto*, filmes em que a história, o guião, os diálogos e os actores têm maior importância. A orientação de Paulo Rocha define, de facto, melhor a *doxa* que dominará o novo movimento, um cinema que trabalha os espaços, os *décores*, as cores, as matérias, e pede para ser lido por esse lado, e não pelo da intriga e dos actores.

Diga-se, em abono da verdade, que existe no guião d’*Os Verdes Anos* uma preocupação social, mais audível nos diálogos do que visível no trabalho que Rocha sobre eles faz, e que os próximos dois filmes de Paulo Rocha, *Mudar de Vida* (1966) e *Sever do Vouga – uma experiência* (1970) se aproximam muito mais de uma temática social e realista, quase neo-realista, do que em *Os Verdes Anos*. Mas será este a ser tomado como bandeira, e, conjuntamente com *Pousada das Chagas*, de 1971, que vimos ser projectado na inauguração dos “anos Gulbenkian”, colocou até hoje a obra de Rocha sob o signo do seu primeiro filme. *Pousada das Chagas* pode ser-

vir de exemplo extremo, segundo Leitão Ramos (1989, p.310), “para uma estética de exacerbamento dos materiais fílmicos, para um território de pesquisa formal, para um secretismo ficcional que se joga entre a consciência do cinema como representação e a (desejada?) ruptura de comunicação com um (ignoto?, improvável?, negligenciado?) espectador. Creio que o solipsismo do cinema português encontra aqui o seu ponto paroxístico [...], como quem fecha a porta do sacrário e deita a chave ao rio.”

Ainda em 1993, e atacando uma crítica não inteiramente favorável feita por Eduardo Prado Coelho, M. S. Fonseca sai em defesa de *Os Verdes Anos*, dizendo que “a crítica “socialmente empenhada” não compreendeu, nem poderia, por desajustamento dos parâmetros de avaliação, compreender. Daí que se falasse num filme “mecânico no retrato das relações sociais”, ou de um filme com evidente “insuficiência de notação psicológica” dos personagens. Tinham razão, embora não fosse a razão que julgavam ter.” Ou seja, o facto de Paulo Rocha reclamar para o seu filme uma leitura visual, pela *mise-en-scène* e pelo plano, com “irrisão dos temas”, é visto, não como uma sua limitação, mas como sua virtude. Há aqui uma simplificação facilitadora, que arruma tudo quanto pretenda encontrar no filme uma relação com o mundo na categoria de “urgência social” de tipo neo-realista; é uma posição que, se pode entender-se no contexto de guerra, na época, entre a corrente neo-realista e a que, para se opôr a ela, se acantonava num formalismo, não pode hoje deixar de ser ultrapassada.

Até porque, não sendo o cinema puramente abstracto, não vamos deixar de encontrar nos nossos filmes personagens e problemáticas não meramente formais. O que

muito do novo cinema português vai trabalhar (*vide* P. Filipe Monteiro, 1995) são figuras muito genéricas, herdeiras de um decadentismo romântico ou oitocentista e de um fundo ideológico de considerações sobre “Portugal”, em que predominam personagens encurraladas ou sem objectivos – ou, quando os têm, com muito pouca possibilidade ou até vontade de os alcançar. No fundo, procura-se ultrapassar a militância de tipo neo-realista com uma resistência de outro tipo, e que, essa, foi possível desenvolver no próprio regime salazarista-marcelista, e ser acarinhada por ele: uma resistência, se quisermos, à própria ideia de resistência, no sentido político que o neo-realismo tinha, ou às definições concretas em que esta era definida. Como na canção popularizada por Amália (com letra de Alexandre O’Neill), também cantada pela protagonista de *O Recado*, “assim devera eu ser, assim devera eu ser, se não fora não querer.”

Uma das maiores marcas do novo cinema português é esta ideia de uma resistência global, que em várias figuras e objectos de negação foi atravessando os nossos filmes no período que estamos a considerar: a tal “austera e radical intransigência”, nas já citadas palavras de César Monteiro. A História ajuda a compreender que assim seja. O novo cinema surgiu, como vimos, na oposição: em relação ao velho cinema, que estava moribundo e que, apesar de tentar renovar-se nos filmes com vedetas quase sempre cantantes, não era propriamente adversário que metesse medo, mas era inimigo que pedia extermínio; e oposição em relação ao sistema político e à sociedade salazarista-marcelista em geral, que, ao mesmo tempo, permitia esta oposição e censurava outro tipo de resistência, mais objectivada. Mas esse mesmo

ethos oposicionista encontrava-se sobretudo *dans l'air du temps*, que os nossos cineastas iam, por vezes a expensas do próprio Estado Novo, respirar em França e Inglaterra, e de que o cinema era justamente, na época, uma das manifestações mais avançadas e agudas.

Não podendo nem porventura querendo negar coisas concretas, os nossos cineastas assentam baterias num combate contra um certo tipo de cinema e concentram-se numa defesa da autonomia do seu trabalho enquanto arte, com todas as virtualidades e limitações que este acantonamento vanguardista contém, como Theodor Adorno (1970) tão bem mostrou. De facto, há um princípio genérico, a partir do qual se articulam os outros: a recusa do cinema enquanto indústria alienante, ao qual se contrapõe o cinema enquanto sétima arte. Paulo Rocha caracteriza a *Nouvelle vague*, justamente, por uma incompatibilidade com um cinema que institucionalmente funcionava de uma forma muito fechada e não problemática e pela súbita descoberta de que era possível, graças a certas inovações técnicas, ultrapassar os condicionamentos impostos por essa institucionalização, e repensar todas as formas do cinema de um modo que correspondesse ao sentir e pensar da nova geração. O novo equipamento dava as condições técnicas, o Estado e a Gulbenkian davam as condições financeiras, era possível, em Portugal, entronizar o cinema enquanto arte. Mas, repare-se, isto passava-se justamente em contramão à evolução, geral e de longa duração, do fenómeno-cinema; se a novas vagas e o *free cinema* puderam por momentos dar a impressão contrária, depressa se veria que, na segunda metade do século, o cinema estava claramente cindido em duas vertentes, e era a industrial que claramente dominava. O

nosso cinema era, assim, um núcleo de resistência à tendência dominante: núcleo que, curiosamente, ao contrário dos outros países, com a sua combatividade conseguiu ter nas mãos quase todas as rédeas do poder de produzir, ensinar e criticar.

Uma margem no centro, é como pode definir-se este movimento; na margem combativa contra o cinema industrial, mas no centro em termos dos lugares de produzir, ensinar e criticar cinema em Portugal. E nem por, em Portugal, estar nos lugares centrais, ele deixou de viver como resistência, e talvez nem pudesse deixar de o fazer sem perder grande parte da sua identidade, afirmada nessa negação. Um cinema, pois, contra a instituição cinema, tal como maioritária e crescentemente ela se definiu, ainda que defendendo o que considerou ser a essência do “verdadeiro” cinema enquanto arte – essência porventura em crise, mas glosando precisamente o tema dessa crise e de uma tão anunciada “morte do cinema”.

8 A difícil relação com o público

Um dos principais objectivos do novo cinema, e da sua preocupação de se distinguir, como arte, da produção industrial maioritária, é desestruturar o realismo, criar situações de estranheza em relação às expectativas que o realismo banaliza (em termos de percepção do tempo e do espaço, de narrativa, de representação, etc.). A recusa dos modelos de cinema dominantes, a que os espectadores estão habituados, contraria os hábitos de recepção mais imediata, ou, para usarmos os termos de Karlheim Stierle (cf. E. Prado Coelho, 1987, pp. 488-9), barra o caminho à recepção pragmática, à ilusão de uma continuidade plena com o mundo que a ficção, com

a sua verosimilhança, poderia criar. Pede, pelo contrário, uma “recepção competente”, que o próprio Stierle reconhece ser mais característica das segundas leituras, em que começamos a distinguir as várias estruturas sobrepostas. A cinefilia e os seus filmes de culto permitem essa leitura competente e repetida, de um modo que os nossos cinéfilos cineastas bem conhecem; mas nada garante que o mesmo venha a acontecer com os seus filmes. Pelo contrário: desta “estética da oposição” resulta, como Lotman advertia (cf. Monteiro, 1996, p. 60), uma descoincidência entre o código dos emissores e o dos receptores; descoincidência que, para surpresa e desapontamento dos autores do novo cinema, afasta deles o público e nunca veio a ser senão episodicamente ultrapassada.

“Várias razões poderosas”, explica Bernard da Costa (1991, p.125-126), “contribuíram para este insucesso. Por um lado, o descrédito crítico e público a que chegara o cinema português não permitiu à generalidade dos espectadores distingui-los das outras produções. Por outro, o vanguardismo das propostas estéticas destes filmes encontrou difícil eco num panorama cinematográfico cada vez mais excêntrico em relação à Europa, devido à crescente virulência da Censura, nesses anos finais do salazarismo. [...] Ou seja, por um lado, estava em vias de desaparecimento o fenómeno de analfabetismo que permitia “comer de tudo”, por outro ainda não tinham aparecido novos alfabetos capazes de acederem a um tipo de cinema tão flagrantemente oposto a padrões comuns (e, ainda por cima, com iniludíveis deficiências técnicas). [...] Se a batalha contra da década anterior fora ganha, não foi a batalha pró dos anos 60. Até porque essa batalha contra tivera motivações políticas cla-

ras (atacar um cinema que já nada reflectia da realidade do País) e a batalha pró as não tinha, pois nenhum dos cineastas ou obras citados denunciava – ou podia denunciar, por óbvias razões censórias – essa mesma realidade. Julgara-se que o movimento de oposição cultural era suficientemente poderoso para “obrigar” cada português que votara Delgado em 1958 a ir ver esses filmes. O engano foi trágico. Até porque qualquer dessas obras – aparentemente “idealistas” – não era de molde a despertar fervores ideológicos e a esquerda tradicional desconfiou tanto delas como a direita. O vanguardismo estético não tinha qualquer contrapartida em vanguardismos ideológicos.” Repare-se que, no período que neste capítulo mais directamente nos interessa, os filmes com maior referência política à actualidade de então, como *O Cerco* e *O Recado*, foram os que tiveram, apesar de tudo, mais público.

Ao mesmo tempo, esse desencontro é também devido ao facto de as expectativas com que o espectador, mesmo o espectador mais escolarizado, entra na sala de cinema, terem a ver com o realismo narrativo-dramático a que foi habituado, não só pelo anterior cinema português, mas sobretudo pela esmagadora maioria dos filmes a que assiste nas salas de cinema e nos ecrãs da televisão. Com a agravante, muito lamentada pelos nossos cineastas, de nunca terem sido implementadas redes de distribuição alternativas que permitissem exhibir filmes diferentes do *mainstream* americano, ou mesmo que permitissem exhibir os próprios filmes portugueses, que muitas vezes ficaram por estrear – e nem o Estado Novo nem os seus opositores, nem mais tarde, sequer, o PREC, que nacionalizou a produção mas não a distribuição, tiveram interesse ou condições para

criar esse circuito alternativo, gerando a contradição de se investir num produto que não se distribui.

Sublinhemos que não fazia parte do projecto do novo cinema estar de costas viradas para o público, e que, pelo contrário, os seus mentores ficaram admirados quando este não reagiu como se esperava. Em 1970, já Fernando Lopes reconhece (em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, n.º 274): “em termos práticos, se fizermos um balanço realista, evidentemente que falhámos em relação ao nosso contacto com vastas camadas de público. [...] Tenho a impressão que cometemos alguns erros de avaliação. Assim em primeiro lugar, parece-me que todos nós contávamos um pouco excessivamente com a existência de um público esclarecido, para utilizar um chavão da época, público que teria sido formado pelos cineclubes, público universitário, e outro, que de facto não apareceu para os nossos filmes”. E, em 1989, Seixas Santos (in Frédéric Strauss, 1989, p. 28) insistirá: “o público português não quer de todo saber do cinema português, e podemos perguntar-nos se não é porque os realizadores estão a passar ao lado dos assuntos que interessam esse público. Faz-se um cinema muito abstracto e muito pouco ancorado na realidade portuguesa. [...] É aliás o conjunto do cinema europeu que está em atraso relativamente à sociedade europeia.” Ou seja, a ausência de público, se foi consequência do tipo de cinema que se fazia, não foi consequência desejada. Pretendia-se que as obras existissem como acontecimentos, e não ficassem apenas como monumentos.

Essa difícil relação com o público constitui-se (até hoje) no principal calcanhar de Aquiles do modo como está estruturado o universo do cinema português: não tanto

pela não entrada de dinheiro (as receitas de bilheteira, num mercado reduzido com o português, nunca mais voltarão a poder cobrir os custos de um filme, com custos crescentes a partir dos anos setenta) mas pelo défice de legitimação, que se irá acentuando.

A partir daqui, é possível sublinhar rapidamente alguns aspectos (desenvolverei estes e outros em publicação mais alargada). Um deles é como essa resistência, que procura a desfamiliarização e a desconstrução, é acima de tudo, e muitas vezes exclusivamente, intelectualizada: trata-se, justamente, de evitar a manipulação com que os recursos técnicos do cinema permitem reforçar o ilusionismo habitual da ficção, e de instalar dispositivos que obriguem a uma distanciação. Ou seja, fazendo justiça à “modernidade”, o novo cinema português situa-se, claramente, na “tradição reflexiva”, que coloca em evidência as construções ficcionais através do recurso a fracturas e descontinuidades. Ou, para usarmos os termos de Susanne Langer (1953) e de Christian Metz (1977), na “discursividade”, em que o filme nos olha, contra o “modo histórico”, em que o filme tenta apagar as marcas autorais da enunciação numa narração mais modesta, mais escondida, quase invisível, aparentemente conduzida pelas personagens.

Muitas vezes, essa distância que é pedida pelo novo cinema português é, ao avesso do que desde o início caracteriza o *medium* cinema, oposta à fruição, entrando muitas vezes naquela confusão, contra a qual tanto o pobre Bertold Brecht reclamou, entre distanciação e ausência de prazer, partilhando afinal de todo o fundo de desconfiança relativamente ao gozo que atravessa a estética, de Kant a Adorno e Lyotard. Para Kant, há dois sentidos possíveis da relação do prazer com

o juízo: ou o juízo é a verificação do prazer (este objecto agrada-me) ou o prazer é um sentimento particular que segue o juízo, mas então o prazer nada nos pode fazer conhecer, é apenas o prazer de conhecer, ou de ter conhecido. É esse segundo tipo de relação que muito do nosso novo cinema concebe, o de um prazer para quem sabe ver e apreciar distanciadamente, enquanto o que caracteriza o cinema em geral, e também o cinema português anterior a que o público mais aderira, é justamente o gozo precedendo o juízo. Que se trata, aqui, de uma desnecessária confusão, provam-no o facto de os casos mais bem resolvidos da aventura do novo cinema português, como Oliveira e César Monteiro, não rejeitarem os gozos elementares que o cinema pode gerar, incluindo o humor constante.

Outra questão levantada por este recurso à distanciação conceptual é a de saber se, ao desconfiar da empatia, do gozo, das emoções, o novo cinema não se afastará das dimensões da experiência, para as quais, na concepção de Walter Benjamin (1936), o cinema permite até abrir com particular facilidade, abalando a tradição aurática a favor da actualidade da recepção repetida em qualquer circunstância. A resposta, em nosso entender, é que, directamente, isto não acontece: a via intelectualizante não afasta necessariamente da experiência, do conhecimento, da “autenticidade” da vida. Em todas as formas e épocas da arte, não é esse um critério que sirva, não é por ele que passam as divisões. Para um autor como Maurice Blanchot, tornar sensível a distância é mesmo o melhor modo de abrir em continuidade sobre a experiência, porque é a única forma de fazer sobreviver o desejo, sem nunca o saciar numa

qualquer unidade (cfr. Prado Coelho, 1987, pp. 472, 496, 498).

Claro que essa pode ser uma via possível sem ser a via mais comum ou sequer a mais adequada ao *medium* em causa e, mais do que isso, aos autores que a escolhem e ao público que os acolhe. E aí, indirectamente, creio que este caminho gerou de facto todo um conjunto de dificuldades. Antes do 25 de Abril, o cinema português tinha “receio de abordar temas actuais que interessariam, com certeza, os espectadores, mas que cairiam sob a alçada da censura”, como sublinhava o citado documento “O ofício do cinema em Portugal”. Ou seja, a impossibilidade de muitos filmes serem exibidos veio reforçar a tentação auto-reflexiva dos cineastas e aumentar crescentemente o risco de divórcio em relação ao diálogo com a experiência. “Curiosamente”, comenta Eduardo Prado Coelho (1994, p.174) a propósito das vozes que gritam no deserto, “esta foi um pouco a problemática inicial de Jorge Silva Melo, a partir do caso de Büchner [no filme *Passagem ou a Meio Caminho*, rodado em 1980]: a mensagem de um escritor, o seu manifesto de revolução, nunca atinge o seu destino. Para o Jorge, de certo modo, isso era uma dor que a tornava ainda mais bela.”

Mesmo depois do 25 de Abril, acabada a censura política, será o mercado de distribuição e exibição continuar a funcionar, neste *medium*, como uma barreira total ao contacto do público com os filmes, por muito “actuais” que sejam os seus temas. Silva Melo lembrava, em 1988 (p.8), que “o facto de muitos filmes não chegarem a estrear provoca uma ausência de real muito grande. Porque não são confrontados com o público ou a falta dele, e com a concorrência. Tal como os *décors* e os actores são o real da fil-

magem, o público também é a realidade do cinema.”

9 Mais reviravoltas e desfasamentos

Outros factos marcantes virão mostrar a coerência, para o bem e para o mal, deste percurso do cinema português e das suas aporias. Destacamos apenas dois. Quando se dá a revolução do 25 de Abril, o novo poder político chegou a preferir chamar, em 1975, além de alguns militantes comunistas, os cineastas do velho cinema dos anos quarenta e cinquenta, acusando os que pouco antes tinham sido consagrados no poder de “intelectuais pseudo-revolucionários, desligados dos verdadeiros interesses do povo”. Contradição gritante? Sim e não. A questão é que, se o cinema muito auto-reflexivo e abstracto que os novos cineastas vinham fazendo, com boa repercussão internacional mas grande alheamento do público nacional, podia servir ao marcelismo, não se enquadrava na dinâmica de dinamização cultural popular que o novo regime queria lançar.

Depois do 25 de Novembro, os cineastas do novo cinema recuperam os lugares de poder que tinham conquistado antes do 25 de Abril, e aí ficam, embora muito divididos, até aos governos da “Aliança Democrática”. Na viragem dos anos oitenta para os noventa, é um outro tipo de massificação, em nome da economia de mercado, dos custos de produção e da necessidade de alianças com a televisão e com o estrangeiro que vai afastá-los, primeiro com uma política de entronização do “audiovisual”, presidida, aliás, por um dos seus membros mais antigos e anteriormente mais formalista, António Pedro

Vasconcelos, e, depois, com um novo Instituto chefiado por duas pessoas (Zita Seabra e Salvato Teles de Menezes) que poucos anos antes tinham pertencido à área comunista – a mesma que, em 1974, procurara afastar a influência já alcançada pelos cineastas do novo cinema e fora buscar nomes do “antigo regime”. Talvez agora se comece a perceber melhor que eram estas as pessoas que melhor podiam defender uma política populista contrária ao experimentalismo que o novo cinema desenvolvera.

Há mais coerência do que pode parecer à primeira vista nesta escolha feita por um governo do Partido Social Democrata: com uma opção que para alguns podia aparecer como progressista, ia-se afinal buscar quem mais enraizada tivesse a aversão ao cinema de autor e defendesse um cinema populista de recuperação das velhas comédias dos anos trinta e quarenta – mais uma vez, o progressismo social, quando existe, não está necessariamente associado ao progressismo estético. Repare-se no que Teles de Menezes (1985, pp. 160-195) escrevera, num balanço crítico feito em 1985: “os nossos cineastas têm a desagradável tendência a não aceitar certas exigências que uma arte tão democrática como o cinema faz: procurar o esoterismo temático e privilegiar processos de significação ultravanguardistas são graves equívocos num tipo de produção extremamente precário, pouco desenvolvido, e perante um público que precisa de ser ganho, que está furiosamente viciado no modelo ficcional do cinema norte-americano.” Segue-se “a afirmação de princípio”: se se quer, mais tarde, eventualmente, “abrir caminho à possibilidade de obras mais “difíceis””, “o reencontro do público com o cinema falado em português (o nosso, não o transatlântico) é uma

coisa que também será conseguida à custa de um acervo razoável de filmes que, como *Killas, o Mau da Fita*, tentem fazer a recuperação (crítica, bem entendido) do espaço estético (formas e processos de significação) da velha comédia populista, ramo da mesma árvore genealógica a que também pertence a comédia de costumes italiana e com a qual, nos seus pontos mais altos, não teme comparações” – justamente aquela comédia que António Ferro considerava vulgar, grosseira, o cancro do nosso cinema!

Ou seja, assim como antes do 25 de Abril o poder político cederia o poder a esses cineastas, sabendo que, ao contrário dos cineclubistas ou dos neo-realistas, eles pouco mobilizariam o grande público, e, mesmo que o fizessem, essa mobilização não giraria em torno de temas políticos, assim mais tarde, quando se defende um modelo populista, de reencontro com o grande público em torno do entretenimento, esses cineastas foram afastados. Não por muito tempo, aliás, já que os anos noventa se caracterizaram pela coexistência (por vezes periclitante) do apoio, por parte quer do poder político quer dos próprios públicos, às diferentes opções que se tornaram cada vez mais claras no cinema português, sem que possamos dizer que a margem foi afastada do centro, nem que plenamente o reocupou. Aliás, é a própria ideia de um centro único que vai sendo cada vez mais ultrapassada numa sociedade e numa cultura policêntricas, que, aos poucos, se afasta do olhar salazarista.

10 Bibliografia

- ADORNO, Theodor – *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982 (ed. or: 1970)
- BENJAMIN, Walter - “A obra de arte na era da sua reprodução técnica”, in Eduardo Geadá (org.), *Estéticas do Cinema*, Lisboa, D. Quixote, 1985 (ed. or.:1936)
- COELHO, Eduardo Prado *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987. *Tudo o que não escrevi: diário II (1992)*, Porto, Asa, 1994
- COSTA, João Bénard da. “Um homem e uma obra”, prefácio a Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos do Cinema Português*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983
- COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda –Europália, 1991
- COSTA, José Manuel – “Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes”, no volume *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 69.
- FONSECA, M. S. - “Verdes anos”, Folhas de apoio da Cinemateca Portuguesa, 10 de Maio de 1993
- GEADA, Eduardo – *O imperialismo e o fascismo no cinema*, Lisboa, Moraes, 1977
- GRILO, João Mário - “Cinema português”, in José-Augusto França (coord.), volume “Artes & Letras” da *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Lisboa, Pomo, 1992
- LANGER, Susanne – *Sentimento e forma*, São Paulo, Perspectiva, 1980 (ed. or.: 1953)

- LOPES, Fernando, “Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes”, in AAVV, *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985
- MELO, Jorge Silva - “O Agosto de Jorge Silva Melo”, *Revista de Cinema*, nº 1, Novembro de 1988
- METZ, Christian – *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, tese de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, 1995
- MONTEIRO, Paulo Filipe *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta, 1996
- PINA, Luís de - *História do Cinema Português*, Mem Martins, Europa-América, 1987
- RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do cinema português: 1962-1988*, Lisboa, Caminho, 1989
- RAMOS, Jorge Leitão – “Síntese da história do cinema português”, *Expresso*, destacável “Os anos do cinema”, Janeiro a Agosto de 1995
- SILVEIRINHA, Patrícia – “Paulo Rocha e a poética dos espaços”, trabalho realizado no âmbito da licenciatura em Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, 1994
- STRAUSS, Frédéric - “Situation du cinéma portugais: Actes du printemps”, *Cahiers du Cinéma*, nº 422, Julho-Agosto de 1989
- TORRES, António Roma – *Cinema português: ano Gulbenkian*, sem local, Livros Zero, 1974