

CADERNOS DO CEIS20

VERDES ANOS: O NEO-REALISMO
NA GÊNESE DO NOVO CINEMA PORTUGUÊS

N.12, 2009

MICHELLE SALES

CENTRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO SÉCULO XX

CADERNOS DO CEIS 20

MICHELLE SALES

VERDES ANOS: O NEO-REALISMO NA GÊNESE DO NOVO CINEMA PORTUGUÊS

COIMBRA
2009

Os Cadernos do CEIS20 são publicados pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra-CEIS20. Esta publicação, de pequena dimensão, tem por objectivo dar a conhecer resultados parciais ou finais de pesquisas realizadas no âmbito deste Centro e reflectem, por isso, a actividade de investigação efectuada. Os trabalhos publicados têm que ser inéditos e devem incentivar o debate de temas e de problemas do século XX.

Os Cadernos do CEIS20 são sujeitos a arbitragem científica

Coordenação Científica: João Rui Pita

Coordenação Editorial: Isabel Maria Luciano

VERDES ANOS: O NEO-REALISMO NA GÊNESE DO NOVO CINEMA PORTUGUÊS

Autor: Michelle Sales

Edição: CEIS20, Coimbra

Telefone: 239 708870 | Fax. 239 708871

E-Mail: ceis20@ci.uc.pt

URL: www.ceis20.uc.pt

Capa: Gonçalo Luciano

Impressão e acabamento: Imprensa de Coimbra, L.da

Depósito legal: 297712/09

ISBN: 978-972-8627-12-6

Michelle Sales – Doutoranda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS20, da Universidade de Coimbra, Grupo de Investigação de "Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais".

Para Izabel Margato, António Pedro Pita e Luís Augusto Costa Dias

Michelle Sales

“Toda arte é conflito e unidade.”

Mário Dionísio

A problemática inicial que incitou a delineação deste ensaio foi a frase de Luís Augusto Costa Dias publicada no texto “A imprensa periódica na gênese do neo-realismo (1933-1945)” que dizia assim: “Quanto ao neo-realismo, não pode deixar de sublinhar-se que foi, acima de tudo, um *movimento de criação artística* (não uma escola de doutrina política) situado num processo de renovação realista, sobretudo ao nível literário, iniciada no limiar da década de 1930.”¹ Assim, partindo do pressuposto de que o neo-realismo constituiu, para além de uma escola estética ou de uma posição política, um movimento de criação e produção artístico-cultural que partimos para o aprofundamento de uma problemática que envolve, sobretudo a literatura, mas que precisa dar conta também da criação cinematográfica.

Dessa forma, a questão resvala menos para o tema das adaptações literárias que partiam do neo-realismo para o cinema, mas sim para a maneira

¹ DIAS, Luís Augusto Costa. A imprensa periódica na gênese do neo-realismo (1933-1945). In: *A imprensa periódica na gênese do movimento neo-realista. 1933-1945*. Pesquisas, Resultados, Catálogos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996, pag. 23. (grifo meu)

como as idéias que circulavam entre as produções culturais de resistência, que representam, de acordo com Costa Dias, a gênese do neo-realismo, se transformaram em *cinematurgia*, ou seja em material fílmico.

Por outro lado, o próprio conceito de neo-realismo em Portugal, admitido pelos escritores da época um termo falho e insuficiente para caracterizar o movimento, implica, segundo António Pedro Pita, a constatação de um problema, pois “o neo-realismo constitui uma problemática, isto é, um questionamento sistemático nos domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política.”²

O neo-realismo, ainda de acordo com António Pedro Pita, traz na sua gênese uma questão, sobretudo ética e estética. Superficialmente criticado por ser uma literatura de comunicação imediata com um grande público e, por isso, desatenta à forma e à experimentação, o neo-realismo, contrapondo-se aos movimentos modernistas que o antecederam, contrapondo-se, sobretudo, à posição política da Geração da Revista *Presença*, representada pelo poeta José Régio, foi facilmente apontado como um movimento de geração no qual o *conteúdo* se sobrepunha à importância da *forma*.

O debate insuflado pelas declarações de Régio e de João Gaspar Simões na *Presença* em continuidade com o projeto modernista iniciado pela Revista *Orpheu*, de Fernando Pessoa, colaborou, de certa forma, com a tomada de posição política que estaria, a partir daí, vinculado, sobretudo às idéias de Mário Dionísio, já que é a partir dos ensaios “Antonio Botto e o Amor” e as “Cartas Intemporais”, de Régio, e “Discurso da inutilidade da arte”, de Gaspar Simões, que a posição daqueles que vieram, posteriormente, a designar-se neo-realistas começou a solidificar-se. A idéia de uma oposição entre uma *arte pela arte* e uma *arte social* corroborou para sustentar a cisão entre uma arte comprometida com a experimentação fomal e outra, submetida a preceitos de natureza política e ideológica. A obra de Carlos Reis O

² PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, pag 12.

*discurso ideológico do neo-realismo português*³ é apontada por António Pedro Pita como um texto de referência que ajuda-nos a esclarecer a falsa oposição que se delineou entre os *presencistas* e os neo-realistas:

A obra de Carlos Reis ajuda-nos a compreender, simultaneamente, o fundamento da instauração de um neo-realismo real no campo desse neo-realismo ideal e a descoincidência das várias expressões estéticas neo-realistas. É que, como veremos mais adiante, o primado da transparência e da comunicação, decorrente de um entendimento imediato das exigências políticas do neo-realismo, implicou, esteticamente, a chamada valorização do conteúdo, isto é, o plano em que o *lugar-comum* entre autor e leitor mais claramente poderia definir-se, e a desvalorização da forma, quer dizer, o aspecto que espontaneamente a mentalidade comum mais facilmente poderia estranhar e rejeitar. Como está evidente, está pressuposta nesta distinção entre forma e conteúdo uma determinada concepção de linguagem: linguagem seria um *meio neutro* e não uma *matéria significante*. Extremamente sugestiva, na obra de Carlos Reis, é a idéia segundo a qual, nas condições em que se formou e desenvolveu, a elaboração teórica da última opção não seria possível⁴.

A idéia de que a linguagem neo-realista como *matéria significante*, ou seja como uma linguagem cujo fim é a própria linguagem, não se realizou, de acordo com o pensamento de Carlos Reis, é corroborada pela idéia de que a literatura neo-realista estava imbuída de uma funcionalidade histórica que prejudicaria o debate estético. Dito de outra maneira, ao neo-realismo foi atribuído o mito de que o compromisso em representar a história a fim de conscientizar os homens e transformar a sociedade limitaria o campo do exercício formal e experimental. Porém, o que veio a se confirmar, seguindo o pensamento de António Pedro Pita, ao apontar para a heterogeneidade

³ REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: livraria Almedina, 1983.

⁴ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, pag 12., pag. 14-15.

formal do grupo neo-realista português, é exatamente o contrário: há por parte de alguns artistas, como Carlos de Oliveira e Mário Dionísio, uma constante busca de aperfeiçoamento da linguagem, representando o desejo de buscar a melhor forma de representação do real, ou a forma que é melhor capaz de representar a realidade.

O exaustivo debate entre o artista figurativo próximo da realidade e o artista abstrato que se abstém de narrar de que nos fala Mário Dionísio em *Conflito e unidade da arte Contemporânea*⁵, é ponto de partida também para a Tese de Christel Henry “A cidade das flores”, que, ao aproximar o movimento neo-realista português com o grupo do novo cinema, leva-nos à afirmação que vai de encontro à idéia de uma experimentação formal no interior do neo-realismo porque, segundo a autora:

De fato, se a batalha neo-realista levada a cabo pelos críticos portugueses ainda estava cultural e politicamente na ordem do dia no âmbito do regime autoritário, do ponto de vista estético, o movimento neo-realista revelou-se totalmente ultrapassado na alvorada do ‘Cinema Novo’ e, por conseguinte, irrealizável no contexto de transição de um cinema dos anos 50 ainda preso aos conteúdos para um cinema novo que já apostava numa desconstrução narrativa e numa estética modernas.⁶

Assim, partindo de um pressuposto falso, ou seja, partindo da idéia de que a estética neo-realista em Portugal não conseguiu superar a dicoto-

⁵ DIONÍSIO, Mário. *Conflito e unidade da arte contemporânea*. Conferência pronunciada pelo autor na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, integrada na Exposição de Artes Plásticas que a Fundação Gulbenkian ali realizou em Dezembro de 1957. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957.

⁶ HENRY, Christel. *A cidade das flores. Pour une réception culturelle du cinéma néoréaliste italien comme métaphore possible d’une absence*. Thèse de Doctorat en Langues et Litté ratures Romanes: Italien. Université de Caen, Universidade de Lisboa, 2002.

mia forma/conteúdo, e estaria, portanto, “ultrapassado” esteticamente, Christel Henry argumenta que o ‘novo cinema’ por estar mais afeito à desconstrução formal e à experimentação estaria distante da estética neo-realista, que, porém, (contraditoriamente) estaria em voga nas produções culturais opostas ao regime.

O propósito deste ensaio é, sobretudo, pincelar os pontos de partida que pretendemos desenvolver nos próximos anos. Não se trata apenas de revisar o pensamento da investigadora francesa a fim de relacionar o ‘neo-realismo’ e o ‘cinema novo’ do ponto de vista político, mas também do ponto de vista estético. O objetivo é apresentar a hipótese de que há no ‘cinema novo’, assim como no neo-realismo literário, uma preocupação formal, um desejo de união entre arte e vida e a vontade de aproximar-se da realidade que os unem, menos pela via das adaptações do que pelo valor ideológico e político das suas obras.

Portanto, considerando o neo-realismo uma problemática que envolve a criação cultural de um tempo por parte dos intelectuais portugueses e agregando a isto a idéia de que há um neo-realismo *real*, ou seja o neo-realismo que de fato existiu, em oposição a um neo-realismo *ideal*, ou a uma idéia de neo-realismo que se quis fazer, pode-se pensar numa aproximação com a criação cinematográfica. Distante, porém, de aproximações entre as obras literárias e cinematográficas homônimas, quer-se constatar um discurso neo-realista incorporado no fazer cinematográfico, ou seja na *cinematurgia* portuguesa da geração de 50 e 60.

Dessa forma, a necessidade de “reformatar” o cinema estava presente, sobretudo, nas publicações culturais da altura que estavam, ideologicamente, vinculadas ao neo-realismo literário, tais como a *Imagem*, *Seara Nova* e *Vértice*. É necessário, pois, perceber Alves Redol como um dos primeiros a publicar palavras entusiasmadas em relação ao ‘novo cinema’ de Manuel Guimarães, seguido por Fernando Namora, que publica na *Imagem* de 1952 o texto “Bravo, Manuel Guimarães!” e analisar a importância política e estética destes discursos. Mas, faz-se também necessário perceber a importância de Leão Penedo que escreve os primeiros argumentos propostos para um

“novo cinema” e que discute também nas páginas da *Imagem* o ‘caso’ do cinema português, sublinhando que:

Claro que existe o ‘caso’ do cinema nacional. Existe e apresenta aspectos verdadeiramente lastimáveis, cuja solução não se descortina apesar das ‘mésinhas’ (sic) que lhe têm ministrado, de eficácia tão duvidosa como a do fundilho em calça velha (...) Sendo o ‘caso’ do cinema uma consequência do ‘caso’ da mentalidade da nossa época, é difícil descobrir, se não impossível, no estado actual das coisas, solução provisória que seja para os seus males. O productor não é um iluminado, nem um filantropo e muito menos um revolucionário. É um homem que pertence a determinado meio. Que age, que pensa e que sente com a lógica dos homens pertencentes a esse meio. Enquanto tiver de recorrer ao capital e sujeitar-se, por isso mesmo, às naturais restrições impostas pelos comandatários, a Arte andará forçosamente afastada do cinema que, para mal nosso, continuará a servir o interesse do productor e o baixo gosto da maioria do público.⁷

A crônica acima foi escrita pouco antes da estréia de *Saltimbancos*, realizado em parceria entre Leão Penedo e Manuel Guimarães. O filme, baseado no romance *Circo* do mencionado escritor é a primeira tentativa ou a primeira proposta concreta de um novo cinema para o ‘caso’ do cinema português. Realizado com escassos recursos, ou melhor, feito sem a interferência de um grande produtor – que, para Leão Penedo, está comprometido com a padronização e o mau gosto - o filme marca uma nova fase para o cinema nacional. Manuel Guimarães é, neste contexto, o surgimento efetivo de um ‘novo cinema’ em Portugal, mas que foi renegado pela crítica cinematográfica portuguesa que apontou apenas os defeitos da película e a sua ‘ineficácia estética’. Porém, a despeito das deficiências técnicas de *Saltimbancos*, queremos ressaltar que o filme marca a gênese do que viria a ser aquilo que foi denominado posteriormente pela imprensa de ‘novo cinema’.

⁷ PENEDO, Leão. O “caso” do cinema nacional. *Imagem*, nº 5, 15 de fevereiro de 1951.

Assim, no seu primeiro argumento escrito, *Sonhar é fácil*, Leão Penedo ‘empresta’ um tema a outro realizador, também relativamente ‘esquecido’, que é Perdigão Queiroga com quem Manuel da Fonseca, autor de *Rosa dos ventos* e membro do grupo Novo Cancioneiro, vai trabalhar em conjunto no argumento da película *Os três da vida airada*. Na altura das filmagens desta película, a *Imagem* entrevistou-os e deu destacada importância ao filme. Na entrevista, Manuel da Fonseca comenta, assim como Leão Penedo, a necessidade de criar em Portugal um cinema comprometido com a criação artística. O autor de *Rosa dos Ventos* diz assim:

Aliás, o cinema hoje tem que viver dessa verdade, abandonando a inverosimilhança, o ‘pré-fabricado’ em que os americanos são mestres. Aqui, no nosso País, há que saber encontrar a justa medida, sem cair nos excessos e procurando colocar o espectador perante uma história que pudesse ter acontecido. (...) Os americanos são mestres na técnica e fracassam nos temas, razão porque o cinema italiano está a ganhar os favores do público exigente. Considero o cinema como uma manifestação de arte, mas de arte sincera e por consequência útil à sociedade. E verifica-se actualmente que salvo a excepção italiana, uma ou outra francesa e inglesa, a maioria das películas são desmioladas – nada trazem consigo, e não passam de celulóide impregnado de imagens.⁸

Nesse mesmo ano de 1952, a *Imagem* entrevista um outro importante escritor neo-realista que é Fernando Namora e investiga a relação entre a literatura e o cinema. Entre poucos meios de renovação do cenário artístico português, a *Imagem*, dirigida por Baptista Rosa, vai consolidando-se como um importante veículo de discussão para novas idéias e como um solo fértil para a consolidação das propostas de um ‘novo cinema’. Na tal entrevista, Namora aponta que:

Não tem havido desinteresse dos nosso romancistas pela arte cinematográfica. Sendo o cinema a expressão mais dotada e de maior capacidade de comunica-

⁸ FONSECA, Manuel da. Nos estúdios do Lumiar com Manuel da Fonseca. O poeta e romancista que se inicia no cinema. *Imagem*, n.º 24, 22 de maio de 1952.

ção de todas as artes, embora também a que maior fruste, a que menos resiste ao desgaste do tempo, e verificando-se ainda entre nós como em toda a parte um apaixonado desejo de renovação de transmitir ao público, por todos os meios de linguagem, terras e ambientes se consideravam incompatíveis com a estética, seria impossível que a literatura não ambicionasse colaborar com o cinema, tanto mais que ultimamente se valorizam. O problema, porém, não tem sido apenas uma desoladora inexistência de argumentos (e sem uma boa história não se faz um bom filme) nem uma deficiência de técnica ou interpretação; - o problema está na confusão entre negociata fácil e o cinema. Os oportunistas transformaram aquilo que poderia ser, ou chegar a ser, o cinema português num comércio que nada tem que ver a mais elementar expressão artística. As raras exceções servem como sempre para confirmar a regra. Que serviriam argumentos razoáveis pelo menos honestos, sem uma organização que os defendesse de atropelos, desses atropelos inconcebíveis que se tem feito em nome de meia dúzia de receitas consideradas até aqui, apesar dos fracassos e do exemplo do cinema dos outros países como 'comerciais'? Temos ludibriado o público, temos cansado o público e também a boa fé de muitos que arriscaram o seu dinheiro num negócio que devia ter e tem todas as probabilidades de êxito.⁹

É assim que a idéia de um novo cinema começa a ser debatido entre os escritores e críticos de cinema na *Imagem* sustentando sempre a necessidade de que reformar o meio cinematográfico consistia no uso estético das suas possibilidades, impondo-os sobre os usos industriais e comerciais do cinema, que Namora e Manuel da Fonseca apontam como a deficiência do cinema português, — preocupado demasiadamente em agradar o “mau gosto” do público de massa com comédias de enredo fácil.

Dessa forma, a partir de uma concepção que pretende alargar historicamente o conceito do 'novo cinema português', percebendo a genealogia da sua *problemática* não no *cinema em si*, mas nas manifestações anteriores que o antecipavam, quer-se afirmar que: não só é do neo-realismo que se constitui

⁹ NAMORA, Fernando. Literatura e cinema podem dar, entre nós, um passo decisivo na universalidade. Declara à imagem o romancista Fernando Namora. *Imagem*, nº 18, 10 de abril de 1952.

a gênese de um novo cinema (porque é de lá que partem *Saltimbancos* e *Dom Roberto*), mas também que é exatamente das discussões estéticas que envolviam o neo-realismo que surge a necessidade de construir um “cinema melhor, um cinema moral e democrático na melhor tradição neo-realista”, como aponta Baptista-Bastos em *O cinema na polémica do tempo*.

O que implica a frase de Baptista-Bastos é que utilizar a ‘melhor tradição neo-realista’ significa apropriar-se também de uma complexa discussão estética entre a forma e o conteúdo que marcará a crítica cinematográfica da altura, justificando a rejeição de filmes como *Saltimbancos* e *Dom Roberto* que falharam, do ponto de vista neo-realista da representação e que por isso, *Os verdes anos*, ao romper com a narrativa tradicional e acrescentar feições modernas ao cinema português, é que ‘arbitrariamente’ marcaria o início de uma nova fase da cinematurgia portuguesa em que os resquícios da ‘heterodoxia estética do neo-realismo’ haviam sido rompidos para fazer prevalecer a experimentação da linguagem e o bom-gosto cinematográfico.

A visão estreita, a qual os neo-realistas foram atribuídos no que diz respeito às experimentações formais, está presente em um outro texto fundamental para a construção desta hipótese. Em “Os passados e os futuros do Cinema Novo”¹⁰, Fausto Cruchinho sustenta que:

Os verdes anos e, sobretudo, *Belarmino* provocaram a maior hecatombe no modo de abordar o cinema, dividindo definitivamente os campos em confronto na crítica cinematográfica: à incompreensão total manifestada pelos neo-realistas (*Seara Nova* e *Vértice*), viciados na narrativa clássica e no cinema demonstrativo (herdeiro, finalmente, do cinema de Hollywood), opunham os idealistas (*O tempo e o modo*) um discurso baseado no poder mostrativo do cinema (...)

Mais adiante, o autor sustenta que à incompreensão dos neo-realistas em face da modernidade estética de *Os verdes anos* e *Belarmino* foi contra-

¹⁰ CRUCHINHO, Fausto. *Os passados e os futuros do Cinema Novo*. Estudos do Século XX, N° 1- 2001:214-240, pág. 227.

posta a crítica realizada pela *O tempo e o modo*, que Fausto Cruchinho denomina de 'idealista' e que, esta sim, conseguiu perceber as capacidades técnicas e estéticas dos filmes de Paulo Rocha e Fernando Lopes, já que os neo-realistas se preocupavam com questões de um movimento já ultrapassado, pois: "Se era notório que o neo-realismo tinha sido mal aplicado em *Dom Roberto* e *Pássaros de Asas cortadas*, em *Os verdes anos* ele é já só um eco e em *Belarmino* (com a contrinuição de Baptista-Bastos) é ultrapassado sem parcimônia."¹¹

Ao contrapor a postura dos neo-realistas em relação ao 'novo cinema' à dos 'idealistas', o pensamento de Cruchinho nos faz pensar que: 1) o cineclubismo e a crítica especializada da década de 50 não contribuem para a criação efetiva do 'novo cinema', pois estão excessivamente contaminadas pelo neo-realismo. 2) O 'novo cinema' nasce, portanto, da mão de realizadores que não participaram nem das revistas culturais de esquerda, tampouco do movimento cineclubista. O resultado do 'novo cinema' é, dessa forma:

Um cinema descomprometido doutrinariamente e que pode ser livre das outras formas de expressão como o teatro e a literatura é todo um programa estético de combate àquilo que, pelo contrário, fora a bandeira dos neo-realistas, adaptadores por excelência das obras literárias.¹²

A questão apontada acima repete mais uma vez o impasse protagonizado pelos presenciistas *versus* neo-realistas, impedindo-nos de perceber o neo-realismo para além do programa político e das vinculações ideológicas e históricas que marcaram a *arte social* ao longo do tempo. Dessa forma, de volta ao pensamento de António Pedro Pita, de volta, portanto, ao lugar heterôgeneo e heterodoxo que constituiu o neo-realismo, o autor nos faz

¹¹ Ibidem, pag. 231.

¹² Ibidem, pag.235.

perceber que a escrita e a arte neo-realista não parte de um lugar só, mas sim de um lugar ambíguo no qual dois pontos de partida estão sobrepostos:

... Um deles concebe a arte como reflexo ou como imagem, e é pela mediação do espelho que o real pode duplicar-se; o outro concebe a arte como expressão, processo de transformação de uma profundidade num resultado que com ela não mantém quaisquer analogias, e é a árvore a metáfora desse processo.¹³

A hipótese acima, desenvolvida com maestria por António Pedro Pita, quer afirmar a heterogeneidade do grupo neo-realista português e quer demonstrar que não há um programa estético do neo-realismo português tal como se é esperado das vanguardas. As duas metáforas acima: o espelho e a árvore, esclarecem bem duas formas distintas de aproximação com a realidade: uma que, partindo desta, quer imitá-la; a outra, é germinal, parte das entranhas do real, mas para fazer brotar um fruto completamente novo.

Mário Dionísio, um dos principais teóricos do neo-realismo português, ao falar da posição objetivista da qual a metáfora do espelho é tributária, esclarece-nos que o real “não é somente o que é do domínio da nossa mão, do domínio da nossa vista, é também do domínio do nosso espírito e o que ainda não é do domínio do nosso espírito”¹⁴. Dessa forma, colocando-se para além do objetivismo e do subjetivismo, Mário Dionísio quer ressaltar que surge com a estética neo-realista um “novo objetivismo”, que é novo porque nasce da:

síntese de duas atitudes opostas perante o real, um novo objetivismo – eis a novidade, no qual entra, necessariamente, e também, um ‘conceito’ que o artista deve assumir, ou ter, de ‘sociedade’, ou ‘o modo de encarar as relações

¹³ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*.

Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, pag 225.

¹⁴ *Ibidem*, pag 236.

indivíduo-sociedade e, portanto, de observar e de aproveitar os personagens' num sentido aberto de interpretação artística ideologicamente atuante. E também 'entra', obviamente, uma formalização através de valores estéticos, 'elementos sem os quais não existe arte'.¹⁵

Por outro lado, ao artista neo-realista, espécie de intermediário entre a vida e a estética, cabe uma função social e uma missão histórica. Influenciados pelo socialismo científico de Marx, segundo Alexandre Pinheiro Torres em *O neo-realismo na sua primeira fase*¹⁶, a cultura deve ser capaz de exprimir os anseios de uma sociedade, mas deve ser capaz também de transformá-la. Ao artista neo-realista é atribuído uma atividade estética, mas também de uma atividade política, e é essa nova tomada de posição que implica novas delimitações a figura do intelectual português do século XX, tomando como modelo inicial Bento de Jesus Caraça que definiu o intelectual da seguinte forma: "O homem culto, para Bento Jesus Caraça, define-se segundo três coordenadas: consciencializar a sua posição no universo e na sociedade; reconhecer a dignidade inerente a qualquer indivíduo e colocar como seu fim supremo o aperfeiçoamento *humano*."¹⁷

O termo acima foi sublinhado porque a ênfase no Homem será o grande tema do neo-realismo. Entretanto, é um *novo* humanismo que se reveste de diretrizes ideológicas distintas do humanismo oitocentista, presente na literatura realista da Geração de 70, por exemplo. Entre escritores como Eça de Queirós e Antero de Quental, o interesse em valorizar o homem está marcado por uma 'generosidade fidalga', combatida na gênese

¹⁵ ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989, pag 107.

¹⁶ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

¹⁷ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, pag 61. (grifo meu)

da proposta do Neo-Realismo ao assumir a necessidade de transformar a sociedade, como comenta Alexandre Pinheiro Torres¹⁸:

A geração de 1870 era ainda sensível às grandes injustiças sociais preconizando uma forma de Socialismo que se bebia em Proudhon (o qual acabaria por se tornar num dos inspiradores do Fascismo) e nada queria com Marx. Repudiava, como lembrei no meu livro mencionado (*O neo-realismo literário português*), toda e qualquer acção revolucionária. Os seus componentes eram anti-comunistas convictos e apaixonados. O seu Socialismo burguês dissolvia-se e dissolveu-se num vago humanitarismo cristão, numa 'generosidade fidalga', de acordo com a feliz expressão de Fernando Piteira Santos. Nunca foi intenção do Socialismo burguês destruir o Capitalismo. Sempre quis viver com ele, em alegre conúbio, limadas as arestas mais irritantes, as injustiças sociais de todo insuportáveis. Teve sempre como programa promover o trabalhador rural ou industrial a pequeno burguês, levá-lo, pois, a aceitar a ideologia típica da pequena-burguesia, e, através desta promoção, acabar com o perigoso dualismo burguês-proletário, por eliminação daquilo a que chamava a 'metade pobre da maçã'."

Era, portanto, condição *sine qua non* para a formação teórica do Neo-Realismo a rejeição deste tipo de socialismo – o utópico-, este tipo de humanismo – o cristão burguês –, e deste tipo, de uma forma geral, de realismo naturalista. Apesar de partir do mesmo ponto do qual partiu o Realismo oitocentista – a realidade social –, o Neo-Realismo significa uma nova tomada de posição na qual é impossível dissociar história-política-e-literatura. A imperfeição do termo faz com que alguns teóricos chamem atenção para o fato da designação 'neo-realismo' ter sido o substituto de uma designação anterior que correspondia ao chamado 'novo-humanismo', como está exemplificado na afirmação de Jaime Brasil publicado na revista *Afinidades* em 1945: "Ao novo-humanismo artístico (...) deu-se em Portugal, por um capricho, a designação de 'neo-realismo'".¹⁹

¹⁸ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

¹⁹ BRASIL, Jaime. Os novos escritores e o movimento chamado neo-realismo. *Afinidades*, n° 12, 1945.

Assim, se por um lado eram novos-humanistas, também eram, por outro, existencialistas, porque, se para Sarte “um humanismo é um existencialismo”, a Literatura neo-realista tratou de dar vida às questões relacionadas ao Homem, tais como a Vida e a Morte. É, portanto, da sobreposição do Humanismo com o Existencialismo que se supõe estar a ligação estética do neo-realismo com o cinema português que se começou a delinear com Manuel Guimarães, ainda na década de 50, com o filme *Saltimbancos*, baseado na obra de Leão Penedo. A designação *novo cinema* português atribuída às produções que se seguiram aos *Os verdes anos* (1962) de Paulo Rocha quer aqui ser melhor formulada, já que a idéia e a necessidade de um novo cinema em Portugal foi disseminado, principalmente, pelas atividades dos Cineclubes, que adquirem uma importante atuação na crítica cinematográfica ainda da década de 50, mas também pelas revistas de cultura ligadas ao neo-realismo.

O cinema, pela sua capacidade fotográfica de representar a realidade, adquire especial apreço entre os neo-realistas, pois se a arte deve realizar esteticamente a vida, o cinema, através de suas capacidades técnicas pode significar uma aproximação ainda maior da realidade e, para além disto, constitui de fato uma arte genuinamente popular e massiva em que a idéia de coletividade, fundamental na ideologia socialista, é imprescindível. É por essa capacidade de realizar a vida, que António Ramos de Almeida afirma em *A arte e a vida* que: “no cinema ouve-se, vê-se, quer dizer, a realidade é apanhada flagrantemente no seu todo e sobretudo no seu movimento, isto é, o cinema é mais do que a expressão da realidade, é aquela expressão ou tende a ser, - que esteticamente melhor realiza a vida”²⁰.

Assim, a partir do romance *Circo*, do escritor Leão Penedo, Manuel Guimarães realiza *Saltimbancos* em 1952. Era então a primeira vez que o cinema português ia buscar na nova geração de escritores o argumento dum filme. O escritor, atento a capacidade estética do cinema, já havia sido

²⁰ ALMEIDA, António Ramos de. *A arte e a vida*. In: SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Prefácio de António Pedro Pita. Porto: Campo das Letras, 2003.

argumentista anteriormente, quando propôs para o cinema o título *Sonhar é fácil*, mas foi mesmo com *Saltimbancos* que a sua relação com o cinema consolidou-se.

A revista *Imagem*, de 1952, dedicou um número especial para a estréia do filme português *Saltimbancos*, trazendo resenhas, críticas e comentários dos principais escritores neo-realistas da altura, entre eles: Alves Redol, Fernando Namora e José Cardoso Pires. É exatamente através do depoimento entusiástico de tais escritores que pretende-se aqui repensar a importância de Manuel Guimarães e a função social dos filmes de sua autoria realizados na década de 50, década geralmente caracterizada por uma apatia cinematográfica pela historiografia portuguesa.

Dessa forma, na resenha intitulada 'Bravo, Manuel Guimarães', Fernando Namora comenta a obra de Manuel Guimarães de maneira bastante entusiasmada:

Escrevi algumas linhas sobre *Saltimbancos*, que aguardam na gaveta uma oportunidade de publicação, ditadas pelo primeiro convívio com o filme. Escrevi-as emocionado, pelo imprevisto da honrada experiência de Manuel Guimarães, e certamente que elas denunciam uma exaltação muito longe da serenidade crítica, feita de oposição entre o comentador e a obra, até que um deles se submeta e se sinta subjugado, que todo o espectador consciente deve revelar. No entanto, nessa noite em que, numa salazinha gelado do Lumiar, fui assistir com uma boa dose de cepticismo a uma sessão privada de *Saltimbancos*, desconhecia inteiramente as pessoas que o tinham concebido e corporizado, a odisséia espantosa, a roçar pelo inacreditável, que a obra representa e muitas coisas que fazem deste empreendimento um caso romanesco do nosso cinema; apesar disso, contudo, apesar de ir ali, desconfiado, o poder emotivo do filme e sua dignidade, tão inesperada no nosso meio cinematográfico, anularam desde logo minhas intenções de imparcialidade. (...) Por muito que esta minha atitude seja condenável e estéril, revela, por outro lado, que *Saltimbancos* é destas obras que, mau grado as falhas que a inferiorizam, tem uma *poderosa capacidade de comunicação*, a que toda a obra de arte deve aspirar. Pois se já nesta data eu me sentia incapaz de escrever com objetividade tornou-se mais evidente, desde que ouvi a história folhetinesca de pitoresco e de drama, de persistência e solida-

riedade, que Saltimbacos representa. (...) Por temperamento e pelas vicissitudes que o moldaram, *arte e vida* estão em mim fundidades sem qualquer premeditação, e daí a minha impossibilidade em ser um crítico sereno e muito menos um desdenhoso e suficiente comentador da obra alheia. (...) Este facto basta-me para considerar o trabalho de Manuel Guimarães uma contecimento histórico do cinema português: graças a ele foi possível demonstrar que ainda não é tarde para conduzir a nosso cinematografia a caminho sério (...) E Manuel Guimarães conseguiu reestabelecer-nos a confiança numa altura em que o cinema da nossa terra acabara por ser uma cidadela de analfabetos e comerciantes, por assim dizer inexpugnável.²¹

No texto de Fernando Namora podemos destacar alguns elementos que aproximam esteticamente a película de Manoel Guimarães com o neorealismo. Por exemplo, quanto o escritor fala-nos da *poderosa capacidade de comunicação* que o filme suscita é fundamental perceber que o que está ressaltado é a importância de uma mensagem, ou seja é preponderância de um *conteúdo* que se reforça mais adiante quando Namora relembra-nos a necessidade da fusão entre a vida e arte enquanto pressuposto estético digno.

Por outro lado, Alves Redol em 'Primeiro passo para um cinema melhor' é mais ponderado. O autor de *Gaibéus* salienta a importância do filme pelo seu carácter humanista, mas também revê os defeitos de *Saltimbacos* e especula a necessidade de aprimoramento estético:

Julgo que seria de um grande interesse atentar-se convenientemente nos méritos e nos defeitos deste filme Saltimbacos que o público vai agora conhecer, depois de a própria película ter passado por mil acontecimentos que poderiam constituir um novo argumento para a câmara decorar. A verdade é que não disponho de tempo para fazer tal estudo nem me amparam méritos que pudessem estruturar esse trabalho. Julgo, porém, que Manuel Guimarães e Leão Penedo devem ter pensado na conveniência de um tal aprofundamento, uma vez que um e outro sabem que o seu filme não está isento de máculas e lhes importa conhecer os porquês, para os vencer em qualquer trabalho futuro

²¹ NAMORA, Fernando. Bravo, Manuel Guimarães. In: *Imagem*, n° 13, 1952. (grifos meus)

que queiram levar por diante. *Saltimbancos* merece toda a atenção que lhe possam dar, uma vez que lhe não falta o maior mérito duma película: a seriedade de propósito, uma *preocupação evidente de dar personagens humanos e não títeres*, não só pelo conteúdo psicológico, mais ainda porque a 'laracna', tão eloquente noutras produções nacionais, ficou desta vez no tinteiro dos homens do Parque. A adaptação fê-la o próprio autor do romance e sente-se que Guimarães o não forçou a cedências de qualquer ordem. A história daquele circo e da sua gente foi contada sem coações, ou para servir o comercialismo de uma empresa, a pretexto de receitas na bilheteira, ou sacrificada às noções de espetáculo de um realizador que por falta de personalidade quisesse seguir as pisadas de qualquer modelo mais fácil. (...) Essa é a lição que os dois responsáveis de *Saltimbancos* têm de estudar, depois de eles próprios terem dado uma lição a muitos que para aí andam enfartados de gênio e talento, de maneira a que o cinema nacional deixe de ser, com bem poucas e honrosas exceções, essa mistela ignóbil de mau gosto, de reles, de idiotice e de cretinismo que o *Cinema como arte*, e até mesmo como indústria, porque os seus filmes não passam, na generalidade, de pobres cegadas carnavalescas, onde um público desorientado se intoxica e se perverte, incapaz de um esforço para pensar, inútil para as grandes tarefas nacionais, numa inconsciência de que outros serão mais culpados do que ele, mas de cujas consequências só ele será vítima.²²

Assim como Fernando Namora, Redol se preocupa em salientar o caráter humanista de *Saltimbancos*, ressaltando mais uma vez a importância da relação entre a arte e a vida, porém sempre atento às fragilidades da obra de Manuel Guimarães e a necessidade de 'aprender' com os defeitos, 'estudar' o cinema enquanto dispositivo estético para que o fim seja realmente o *Cinema como arte*. De forma geral, Redol aponta *Saltimbancos* como o início, como o embrião de um cinema que estaria porvir, mas para o qual era preciso pensar formas mais eficazes que privilegiassem não apenas o conteúdo, mas que fossem capazes de realizar efetivamente o cinema enquanto dispositivo estético.

²² REDOL, Alves. Primeiro passo para um cinema melhor. In: *Imagem*, nº 13, 1952.

Ainda neste mesmo número especial da *Imagem*, José Cardosos Pires ressalta a novidade que foi trazida ao cinema português pelas mãos de Manuel Guimarães, mas também admite que *Saltimbancos* é uma obra com muitas fragilidades e defeitos. Em uma outra coluna, lê-se a resenha 'Opinião dum espectador', escrito por Fernando Piteira Santos, que nos chama atenção por ser o primeira a relacionar *Saltimbancos* de fato com uma estética realista:

Saltimbancos é, no quadro da cinematografia portuguesa, uma obra excepcional. Onde a regra geral pe o medíocre, registemos com prazer esta exceção. E não tenhamos receio de afirmar que ao pé de muitas obras estrangeiras *Saltimbancos* não nos envergonha: tem nível e tem categoria técnica. Com os seus defeitos e as suas qualidades, *Saltimbancos* vem mostrar que se abre ao cinema português um caminho realista. Esta tentativa de realismo cinematográfico, é já uma obra séria. E o que não é menos importante: uma obra que permite profetizar que Manuel Guimarães é capaz de fazer melhor.²³

Com tal volume de textos e diferentes opiniões a cerca do cinema português está claro que a necessidade de transformar o cinema em um instrumento de produção cultural e veículo de idéias transgressoras já estava posto na década de 50 com Leão Penedo, Alves Redol, Manuel Guimarães, Fernando Namora e com outros críticos aqui não analisados. Entretanto, ao lado da intensa atividade de discussão em torno da necessidade de produzir um 'cinema honesto' estava posto que era preciso também transformar este cinema num dispositivo de criação estética que só veio a acontecer na década de 60 com os filmes *Dom Roberto* e *Pássaros de asas cortadas*, embora ainda de forma prematura.

Produzido de forma independente, o filme de estréia de Paulo Rocha narra a trajetória de Júlio que chega à Lisboa para tentar a sorte e acaba por envolver-se com uma empregada doméstica. O romance termina porque ela não aceita o casamento – já que sonha em ser estilista de moda – e, ele,

²³ SANTOS, Fernando Piteira. Opinião dum espectador. In: *Imagem*, nº 13, 1952.

revoltado, mata-a. Tudo n' *Os verdes anos* revela a fragilidade de uma equipe de produção que realizava o seu primeiro filme: do argumento às soluções estéticas, tudo nos leva para a Lisboa da década de 60 que já experimentava alguma abertura política e que se esforçava para modernizar-se. A estréia do filme, em 1963, era a estréia também de novos nomes no campo cinematográfico português, distantes do circuito viciado da produção nacional.

É por isso que, com o surgimento de *Os verdes anos*, primeiro longa-metragem de Paulo Rocha, produzido por António da Cunha Telles – recém-chegados do IDHEC, em Paris – há uma certa euforia no meio cinematográfico português que acaba por negligenciar tentativas anteriores de reformar o cinema nacional.

Cunha Telles, em seguida, produz *Belarmino*, também longa-metragem de estréia de Fernando Lopes, que acabava de chegar de Londres, para onde tinha emigrado para estudar e trabalhar com cinema. Lá, Fernando Lopes entra em contacto com a estética do *free cinema* que se impõe logo na primeira cena de *Belarmino* – misto de documentário e ficção.

Também no cenário lisboeta, *Belarmino*, um *boxer* falhado, é o personagem mímético de Lisboa: pobre, derrotado, mas cheio de esperança. Espécie também de alter-ego do realizador, *Belarmino* leva-nos para o *bas-fon* lisboeta e para a má vida. Assim como *Os verdes anos*, *Belarmino* tem a cidade de Lisboa como um personagem fundamental.

Domingo à tarde é mais um projeto audacioso do produtor Cunha Telles que trabalha em conjunto com o realizador António Macedo na adaptação do romance do escritor neo-realista Fernando Namora. O filme narra a relação entre um médico e uma paciente em estágio terminal. O desejo e a impossibilidade de viver marca o romance entre o Dr. Jorge e Clarisse que podem ser lidos como uma espécie de arquétipo da sociedade portuguesa da altura, sufocados pela ditadura salazarista.

A tríade *Os verdes anos*, *Belarmino* e *Domingo à tarde* revela a heterogeneidade de propostas estéticas que surgiram com o aflorar das discussões sobre cinema em Portugal e significa a consagração técnica e estética de um cinema que se queria desde os anos 50, mas que as condições econômicas da

produção cinematográfica em Portugal não deixaram acontecer. O Neo-Realismo serve para o cinema como campo fértil de discussão de idéias ainda nos anos 50, mas nunca como programa estético – coisa que, aliás, nunca foi – e emprestará não apenas “romances adaptados” mas também um lugar propício para discussão da sociedade portuguesa e do regime autoritário que estava em voga. Por outro lado, os três filmes representam a mesma inquietação do ponto de vista formal, pois representam rupturas com o cinema narrativo produzido anteriormente, o mesmo desejo em representar a realidade social e a mesma crença e confiança no homem, o que faz unir os três protagonistas das películas mencionadas também num arquétipo do Homem que se queria na altura: inquieto e confiante de que algo, em algum momento fosse acontecer e que isso era capaz de transformar tudo em algo absolutamente novo.

De forma ampla, o ‘novo cinema’ português foi germinado nos ‘verdes anos’ do debate neo-realista acerca do conceito e da função social da arte. Como movimento de criação artística e renovação social, como sintoma de uma *problemática*, o neo-realismo amadurece, extravasa as suas fronteiras, foge a sua pertinência histórica, e “empresta” ao novo cinema as bases ideológicas e um pressuposto estético: a experimentação formal e a fusão da vida e da arte.

Verdes Anos: O Neo-Realismo na Gênese do Novo Cinema Português

RESUMO:

O presente artigo quer pensar o novo cinema português e alargar historicamente a sua atuação, valendo-se das discussões em torno do cinema, sobretudo através das críticas publicadas pela Revista *Imagem*.

PALAVRAS-CHAVE:

cinema português, neo-realismo, filosofia da arte, arte social, estética do filme.

The Early Years: Neo-realism at the genesis of "New Portuguese Cinema"

ABSTRACT:

This paper focuses on new Portuguese cinema and envisages extending its historical scope, based on the discussions on cinema and particularly the reviews published in the magazine *Imagem*.

KEY-WORDS:

Portuguese cinema, neo-realism, art philosophy, social art, film aesthetics.

Les Vertes Années: le Néo-réalisme à la genèse du « Nouveau Cinéma Portugais »

RÉSUMÉ:

Cet article souhaite réfléchir sur le nouveau cinéma portugais et élargir son action du point-de-vue historique, en se basant sur les discussions autour du cinéma, surtout à travers des critiques publiées par la Revue *Imagem (Image)*.

MOTS-CLES:

cinéma portugais, néo-réalisme, philosophie de l'art, art social, esthétique du film.

Os Cadernos do CEIS20 são publicados pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra-CEIS20.

Esta publicação, de pequena dimensão, tem por objectivo dar a conhecer resultados parciais ou finais de pesquisas realizadas no âmbito deste Centro e reflectem, por isso, a actividade de investigação efectuada. Os trabalhos publicados têm que ser inéditos e devem incentivar o debate de temas e de problemas do século XX.

Coordenação: João Rui Pita



CEIS 20
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XX
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

• U



• C •

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Ministério da Ciência e da Tecnologia

ISBN: 978-972-8627-14-0



9 789728 627034