

DO PRIMEIRO ANO GULBENKIAN À GÉNESE DE UM CINEMA LUSÍADA - A NOSSA MÃO TEM SEIS DEDOS

António Roma Torres

Comunicação proferida por António Roma Torres no II Encontro Internacional de História Oral do Cinema Português — *O Cinema Novo Português e os “Anos Gulbenkian”*: 50 anos da Criação do Centro Português de Cinema 1969-2019, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 19 Nov. 2019.

A minha parte desta história começa com o meu livro *Cinema Português Ano Gulbenkian*¹ na realidade publicado em Março de 1974 um mês e três dias antes do 25 de Abril e chegando às livrarias com a revolução na ordem do dia e portanto com poucas possibilidades de despertar atenções.

Mas com o tempo foi muitas vezes citado, e frequentemente no plural *anos Gulbenkian*. Bénard da Costa, com toda a autoridade de quem tinha estado precisamente na sua génese, rematou a questão com a edição de *Cinema Português Anos Gulbenkian*², em 2007 nos 40 anos da Semana do Cinema Português que precedeu o protocolo entre a fundação e o Centro Português de Cinema agora a celebrar 50 anos.

O meu seria então o primeiro ano Gulbenkian (1972) considerando a produção financiada pela fundação no âmbito do protocolo, estreada ou rodada nesse ano: *O Passado e o Presente* de Manoel de Oliveira, *O Recado* de Fonseca e Costa, *Pedro Só* de Alfredo Tropa, *Perdido por Cem* de António-Pedro Vasconcelos, *Pousada das Chagas* de Paulo Rocha, *Quem Espera por Sapatos de Defunto* de João César Monteiro – exibido no Festival de Benalmádena –, *Vilarinho das Furnas* de António Campos e *A Promessa* de António de Macedo) mas também outros filmes estreados no mesmo ano como *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes e *Lotação Esgotada* de Manuel Guimarães. E sendo que sabia, ao escolher o título, que estavam previstos mais dois planos de produção (1973 e 1974) que com a revolução de Abril acabaram por ter uma continuidade acidentada.

O ano Gulbenkian seria, portanto, um ponto charneira do cinema português mais que o cinema novo da década anterior e o futuro veio a confirmar essa previsão que o título arriscava.

¹ António Roma Torres, *Cinema Português Ano Gulbenkian*, ed. José Soares Martins, Maia, 1974

² João Bénard da Costa, *Cinema Português Anos Gulbenkian*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, Lisboa, 2007.

Curiosamente a primeira notícia de um cinema novo em Portugal fora a “carta de Lisboa” de Pierre Kast que por cá rodara *Vacances Portugaises* publicada nos *Cahiers du Cinéma* em 1964³. Kast escreve sobre cinco portugueses “unidos como os dedos duma mão”: Paulo Rocha, Fernando Lopes, José Fonseca e Costa, Manuel Guimarães e António Cunha Telles, mas acrescenta que há ainda Manoel de Oliveira, “mais velho”, “fazendo tudo só no Porto onde mora”. Paulo Cunha⁴ conferiu os dados e verificou que Bénard da Costa⁵ anos depois citando de cor o texto trocara Guimarães por Oliveira.

A nossa mão terá assim que ter seis dedos (sinal mais de originalidade que deformidade) e nela provavelmente dois *polegares*, Oliveira e Guimarães, mais veteranos ambos, representando um realismo, poético em *Aniki Bobó*, mais social em *Saltimbancos*, que uma nova geração irá reinventar.

No ano Gulbenkian, Oliveira e Guimarães apresentaram duas surpreendentes obras satíricas, respectivamente *O Passado e o Presente* e *Lotação Esgotada*, ambas sobre a encenação da morte que é difícil não associar à própria agonia da que fora a primavera marcelista, caricaturando uma classe dominante social ou política.

Há em ambos, apesar da sua ligeireza aparente, personagens observadoras (de outra classe social no caso dos trabalhadores da casa apalaçada em Oliveira e de outra faixa etária no casal de namorados filhos dos políticos locais em Guimarães) que se contrapõem à classe de cima, na ribalta. Esta estrutura teatral ou de representação em Oliveira prolonga e enriquece esteticamente *O Acto da Primavera*, embora o filme anterior de Guimarães, *O Crime da Aldeia Velha*, fosse também na origem uma peça de teatro, no caso de Bernardo Santareno.

Em *O Recado* de José Fonseca e Costa, por seu lado, a oposição é entre o empresário tecnocrata e o activista clandestino face aos quais Maria Cabral parece hesitar, tentando romper *O Cerco* anterior onde Cunha Telles a deixara. Este seria o *dedo indicador* desta mão portuguesa, simbolizado na personagem marginal de *Maldevivre*, interpretado por José Viana que intencionalmente escolhi para capa do livro. Inspirados em ditados populares *Perdido Por Cem* de António-Pedro Vasconcelos e *Quem Espera Por Sapatos de Defunto* de João César Monteiro prolongarão essa reflexão sobre a encruzilhada portuguesa num estilo então próximo e de inspiração lusíada nos “marinheiros de raiz sem águas para navegar” (António-

³ Pierre Kast, Lettre de Lisbonne, *Cahiers du Cinéma*, 153, 1964.

⁴ Paulo Cunha, Para uma história das histórias do cinema português, *Aniki Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 3, 1, 2016.

⁵ João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema Português*, INCM, Lisboa, 1991.

Pedro Vasconcelos) e na própria alusão às obras completas de Camões (João César Monteiro) que o mesmo Lívio (Luís Miguel Cintra), do futuro *Recordações da Casa Amarela, Uma Comédia Lusitana*, lê à mesa de um chá romântico na Gulbenkian.

A esta vontade de questionar *Portugal como destino* (Eduardo Lourenço)⁶ ou a *obsessão da Portugalidade* (Onésimo Teotónio Almeida)⁷, oscilando entre o medo de existir (José Gil)⁸ e uma *utopia em dói menor* (outra vez Onésimo)⁹ propomos chamar “**cinema lusíada**”, que não corresponderá a uma ideologia ou uma estética, mas a um cinema que se organiza em alguns temas reiterativos como o D. Sebastião que há-de regressar ou a missão de ainda voltar a “dar novos mundos ao mundo” e se inspira, sem arroubos de patrioteirismo, na narrativa do nosso épico poema maior ou na mensagem do poeta heterónimo ou na história do futuro do autor do sermão aos peixes. Ou ainda na *Arte de Ser Português* (Teixeira de Pascoaes)¹⁰ a que deu resposta um António Sérgio¹¹ desejoso de com medidas políticas práticas superar a decadência dos povos ibéricos (Antero) ou, mais distante, o diagnóstico médico de Ribeiro Sanches "das dificuldades que tem um velho reino para emendar-se".

Paulo Rocha depois de *Verdes Anos e Mudar de Vida*, não parece ter metido o dedo neste ano Gulbenkian, mas analisando melhor perceber-se-á o seu papel nos bastidores. Realizou a média metragem de prestígio também financiada pela Gulbenkian *Pousada das Chagas*, sob o signo do martirizado S. Sebastião, e ao adiar a realização de *A Ilha dos Amores* (um título camoniano para uma incursão em Wenceslau de Moraes a que Rocha dedicará longos anos no Japão) deu a vez a *Sagrada Família – Fragmentos de um Filme-Esmola* de João César Monteiro e Jaime de António Reis, inaugurando assim o que eu chamei estética da invisibilidade, num cinema raro, que não se dá a ver e persegue a aura que a arte teve no passado. É, portanto, por opção um *dedo mínimo* que se conjuga em grande habilidade com o polegar Oliveira, e a que podemos ainda associar Seixas Santos que prosseguiu *Brandos Costumes* também feito em gestação lenta.

O *dedo médio* (ou pai-de-todos) não poderá deixar de ser o de António Cunha Telles, inicialmente distante do CPC e hesitando entre os papéis de produtor e realizador. Talvez não houvesse nele um suficiente desejo de filmar, mas coube-lhe realizar no 2º ano de produção

⁶ Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 1999.

⁷ Onésimo Teotónio Almeida, *A Obsessão da Portugalidade*, Quetzal, Lisboa, 2017.

⁸ José Gil, *Portugal, Hoje O Medo de Existir*, Relógio d'Água, Lisboa, 2004.

⁹ Onésimo Teotónio Almeida e João Maurício Brás, *Utopias em Dói Menor*, Gradiva, Lisboa, 2012.

¹⁰ Teixeira de Pascoaes, *A Arte de Ser Português*, Renascença Portuguesa, Porto, 1915.

¹¹ A. Campos Matos, *Diálogo com António Sérgio*, Colibri, 2019.

do CPC *Meus Amigos* que depois de *O Cerco* inaugura um cinema de proximidade com o actor/personagem onde pode chegar a haver uma exposição emocional que atinge o paroxismo no final do filme e antecipa o posterior *Vidas*.

A Fernando Lopes por fim caberá o *dedo anelar*, da aliança e do compromisso com o real, que fez dele o primeiro presidente do CPC depois da sua constituição e depois director de *Cinéfilo*, revista de cinema para um largo público que no imediatamente antes e depois do 25 de Abril publicou excelentes textos, entrevistas e mesas redondas de reflexão sobre o cinema, e depois director do canal 2 da RTP, conhecido como Canal Lopes pela programação de cinema de autor e ajuda à produção de parte do cinema português. O seu cinema também expressa bem este paradigma de fazedor de pontes e ligações, e depois de um *Belarmino* lisboeta a demonstrar o filme e o realismo que Baptista-Bastos defendera, vai pegar no mais cinematográfico autor da literatura pós-realista que era Carlos de Oliveira e o seu *Uma Abelha na Chuva* e desmontá-lo-á em *brechtiana* distância que contrapõe, expurgando-o do melodrama, à adaptação por um grupo de teatro de *O Amor de Perdição* de Camilo.

À crítica de cinema não cabe pregar, como tentou o Padre António Vieira, uma história do futuro. À arte sim, pode caber essa missão profética. E, portanto, aos autores cineastas e aos seus filmes. À crítica compete mapeá-los, tentar perceber os caminhos que vão sendo percorridos na incerteza de ventos e marés e, se tiver a sorte dos químicos, descobrir uma tabela periódica que talvez deixe adivinhar alguns dos elementos que acabarão por se descobrir, não deixando por confirmar se eventualmente lá os pode encontrar.

No livro eu considerei três linhas neste ano Gulbenkian de 1972: um cinema neorrealista (agora Tropa só), um cinema existencialista (Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos e nesta fase, João César Monteiro) e um cinema de ruptura, ao nível da linguagem (Oliveira e, então ainda, Lopes). Hoje alargaria os conceitos sabido também muito do que veio depois.

O cinema realista aparentemente tinha triunfado por todo o mundo, da matriz *hollywoodiana* da impressão de realidade aos vários neorealismos que alargaram as regras, a cada momento implícitas, do verosímil. Kracauer, mais que tudo o resto um defensor do cinema realista, estigmatizara o expressionismo e o cinema de cenário e luzes em *De Caligari a Hitler*¹².

¹² Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of German Film*, Princeton University Press, 1947.

Bazin teorizara a colocação da câmara, o plano-sequência e a profundidade de campo desconfiando da montagem manipuladora¹³.

Mas por outro lado a escola de Frankfurt revia o realismo socialista numa lógica marxista e remetia, para a ruptura de linguagem de uma arte pós-Auschwitz, o velho dilema de forma e conteúdo. O neorrealismo era uma memória e um desejo do passado que já só estava na agenda de Alfredo Tropa em *Pedro Só* e tudo se jogava de uma forma bipolar que tem vindo a ser mantida ao longo de décadas, uma ou outra vez com subtis transferências de campo (a ficção que por seu lado tenta na fluidez narrativa a superação do medo de existir que José Gil identificou, e a linguagem como consciência de um meta-cinema). Mas na realidade é uma mão plural e com mais dedos.

Se olharmos as produções do recente cinema português veremos que este cinema lusíada se prolongou ao longo destes cinquenta anos com sucessivas gerações e em diferentes momentos históricos (normalização democrática, integração europeia, crise da globalização) incorporando, depois de Oliveira, César Monteiro, João Botelho, Pedro Costa e Rita Azevedo Gomes; depois de Rocha, Seixas Santos, António Reis e Margarida Cordeiro, Joaquim Sapinho e Miguel Gomes; depois de Lopes, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo e Marco Martins; depois de Cunha Telles, José Álvaro Morais, João Canijo e João Pedro Rodrigues; depois de Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos, Luís Filipe Rocha, Joaquim Leitão e Rita Nunes; e depois de Guimarães, António de Macedo, Artur Semedo, Eduardo Geda, Lauro António, Edgar Pêra e Sérgio Tréfaut. Filmes como *Parque Mayer*, de um cineasta do ano Gulbenkian, *Fátima*, *Peregrinação*, *Raiva*, *A Portuguesa*, *Diamantino*, *Hotel Império*, *Cabaret Maxime*, *Linhas Tortas*, *Vitalina Varela*, e antes *As Mil e Uma Noites*, *São Jorge*, ou *A Fábrica de Nada*, são na sua variedade e heterogeneidade exemplos da preocupação de formular os dilemas de ser Português no tempo actual.

Mas de certa maneira as condições de produção têm levado a que cada filme português seja também uma proposta de cinema, ou seja metacinema, um pouco como o foi a *nouvelle vague* logo depois do neorrealismo. Para melhor o entendermos podemos associar cada linha de desenvolvimento, ou seja, cada dedo, a um determinado filme de Roberto Rossellini, partindo da concepção realista de D. W. Griffith, de S. Kracauer e de Bazin, para o que podemos considerar uma evolução pós-modernista na esteira da escola de Frankfurt e da filosofia de Adorno e Benjamin. Podemos aplicar ao cinema lusíada o que Paulo Rocha, disse do cinema

¹³ André Bazin, *Qu'est-ce Que Le Cinéma? IV Une Esthétique de la Réalité: Le Néo-Realisme*, Editions du Cerf, Paris, 1962.

italiano numa mesa redonda a propósito da memorável Retrospectiva Rossellini na Gulbenkian: “os filmes iniciais de Rossellini são uma espécie de rio onde quase todas as tendências futuras do cinema mais interessante que se fez em Itália irão beber”¹⁴.

Quando a guerra terminou em 1945 podia ver-se uma *Roma, Cidade Aberta* até aí encoberta tornando visíveis todas as contradições. O filme constituiu um emblema do neorrealismo, uma forma de dar a ver a realidade aparentemente sem mediações. O verosímil cinematográfico viu rasgarem-se muitas das suas convenções. Em Portugal valorizou-se a literatura como fonte e a consciência de classe e o heroísmo exemplar como modelo a que se ligou especialmente Manuel Guimarães.

Mas Rossellini começara antes durante a guerra e na *Cinecittà* que Mussolini inaugurara. *Un Pilota Ritorna*, segundo filme da sua primeira trilogia, exemplifica a fuga do estúdio para os ambientes naturais e a responsabilidade de escolha da colocação da câmara num tempo em que tudo é menos claro. A câmara pode deter-se nos movimentos dos refugiados e não apenas nos combates aéreos, com a ficção a aproximar-se do documentário chegando mesmo a propor-se filmar o texto na sua fase final pedagógica ou entre nós no cinema de Manoel de Oliveira.

O final da guerra veio a prolongar-se num sobressalto de consciência existencial face ao horror revelado, que no fim da década de 50 traria Rossellini para o filme de planificação e argumento revendo o neorrealismo num cinema que propõe o dilema da experiência pessoal em *General della Rovere* e, via Antonioni, influenciou o recado que entre nós trouxe Fonseca e Costa.

Antes, porém, a fase de Ingrid Bergman concluiria com uma *Viagem em Itália* de um casal em crise onde parece não se saber já em que acreditar e talvez a esperança esteja no encontro com o psicodrama, num documento cinematográfico agora restaurado, e que se expressou em Portugal na espontaneidade dramática do cinema de António Cunha Teles.

O aparente dogma realista não tolda uma boa dose de ironia, socrática se pensarmos que ao filósofo grego dedicará um dos filmes da fase final, que tinha levado Rossellini imediatamente antes a interrogar *Onde Está a Liberdade?* numa permanente insatisfação que no fio de horizonte vislumbrara, entre nós, o pontífice Fernando Lopes.

¹⁴ Paulo Rocha, *Cinéfilo* nº 11, 13-19 Dezembro 1973.

Mas imaginar ter entre as mãos *A Máquina de Matar as Pessoas Más* torna-se uma espécie de maldição a que nem sempre corresponde uma solução verdadeiramente criativa e se toma por um sentido de responsabilidade em que o autor se submete por ventura ao abandono ou ao martírio, a que no cinema português se entregou Paulo Rocha.

Cumpridos ou a cumprir cinquenta anos de um cinema lusíada, conforme a marca de origem que definirmos, talvez possamos celebrar com o poeta: “olhai que ledos vão, por várias vias”¹⁵.

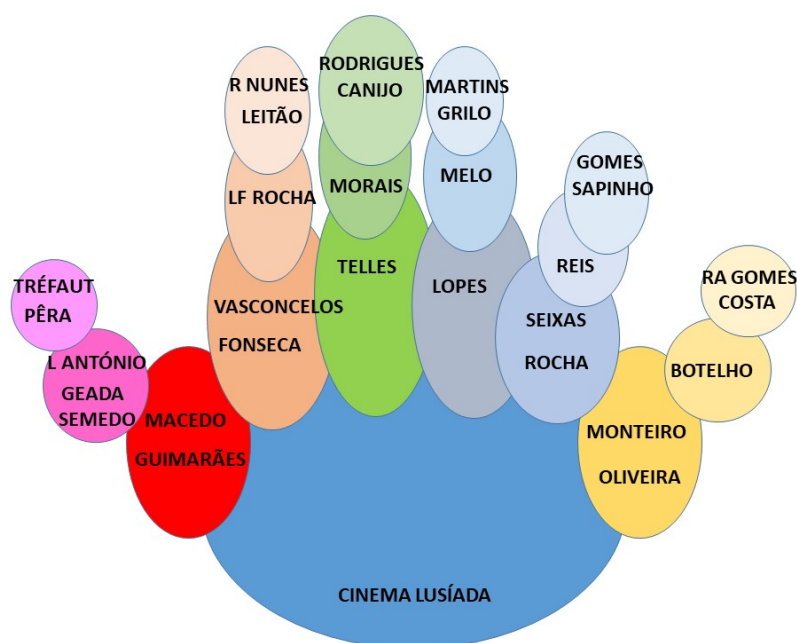


Fig. 1 - A nossa mão: exercício sociométrico sobre o Cinema Lusíada

¹⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, canto X, estrofe 147.

Dedos	Ano Gulbenkian 1972 (-1974*)	Normalização democrática 1974-85	Integração europeia 1986-2001	Crise da globalização 2002-2019	Rio Rossellini	Pos-realismo
Polegar	M Guimarães <i>Lotação Esgotada</i> A Macedo <i>A Promessa</i>	E Geada <i>A Santa Aliança</i> (1977) Artur Semedo <i>O Rei das Berlengas</i> (1978) Lauro António <i>Manhã Submersa</i> (1979)	Edgar Pêra <i>A Janela /Maryalva Mix</i> (2001)	Sérgio Tréfaut <i>Raiva</i> (2018)	<i>Roma Cidade Aberta</i> (1945)	<i>O Leopardo</i> (Visconti, 1963)) <i>1900</i> (Bertolucci, 1976)
Indicador	Fonseca e Costa <i>O Recado</i> A-P Vasconcelos <i>Perdido Por Cem</i>	L Filipe Rocha <i>Cerromaior</i> (1981)	Joaquim Leitão <i>Uma Vida Normal</i> (1993)	Rita Nunes <i>Linhas Tortas</i> (2019)	<i>General Della Rovere</i> (1959)	<i>O Eclipse</i> (Antonioni, 1962) <i>Blow-Up</i> (Antonioni, 1966)) <i>The Passenger</i> (Antonioni, 1975)
Médio	A Cunha Telles* <i>Os Meus Amigos</i>	J Álvaro Morais <i>O Bobo</i> (1979-1987)	João Canijo <i>Filha da Mãe</i> (1990)	João Pedro Rodrigues <i>Morrer Como um Homem</i> (2009)	<i>Viagem em Itália</i> (1954)	<i>L'Amour Fou</i> (Rivette, 1969))

Anelar	F Lopes <i>Uma Abelha na Chuva</i>	J Silva Melo <i>Ninguém Duas Vezes (1984)</i>	J Mário Grilo <i>O Processo do Rei (1989)</i>	Marco Martins <i>São Jorge (2016)</i>	<i>Onde Está a Liberdade?</i> (1954)	<i>Fellini 8 1/2</i> (Fellini, 1963) <i>A Terra Vista da Lua</i> (Pasolini, 1967)
Mínimo	P Rocha <i>A Pousada das Chagas</i> <i>A Seixas Santos*</i> <i>Brandos Costumes</i>	António Reis Margarida Cordeiro <i>Trás-os-Montes (1975)</i>	Joaquim Sapinho <i>Corte de Cabelo (1995)</i>	Miguel Gomes <i>As Mil e Uma Noites (2015)</i>	<i>A Máquina de Matar as Pessoas Más</i> (1948-1952)	<i>Comment Ça Va?</i> (Godard, 1976)
Polegar	M Oliveira <i>O Passado e O Presente</i> J César Monteiro <i>Quem Espera por Sapatos de Defunto</i>	João Botelho <i>Um Adeus Português (1985)</i>	Pedro Costa <i>Casa de Lava (1994)</i>	Rita Azevedo Gomes <i>A Portuguesa (2019)</i>	<i>Un Pilota Ritorna</i> (1942)	<i>Fortini/Cani</i> (Straub/Huillet, 1976) <i>Sicilia</i> (Straub/Huillet, 1999)

Quadro I – Cronologia (1972-2019) do cinema lusíada