

salazarista. Longe deste princípio de ação estão os mais velhos Manoel de Oliveira e António Campos, um e outro fora de Lisboa e dos grandes centros de decisão e que iniciam uma ruptura moderna no cinema português, respetivamente com “Ato da primavera” de 1963 e “A Invenção do amor” de 1966. Nos mesmos anos do Cinema Novo português, estes *outsiders* estão no mesmo fuso horário que a vanguarda de Antonioni, Godard e Warhol, desfazendo as fronteiras do documentário e da ficção.

Porque o Cinema Novo não é moderno?

O que caracteriza a modernidade no cinema é a ruptura com o clássico, à semelhança do sucedido noutras áreas artísticas. Essa ruptura passa pela desarticulação das bases de funcionamento do filme: a imagem, o som, a montagem. A finalidade é expor a natureza de simulacro que a tradição clássica foi edificando, ao mimetizar outras áreas como o teatro e a literatura, ao criar normas narrativas que enfatizam o conteúdo, a mensagem social. A ruptura da modernidade visa destituir o cinema do seu objeto, valorizando a linguagem em desfavor da mensagem, desligar o cinema do seu espetador a favor do processo enunciativo mais do que projetivo e hipnótico do cinema clássico.

O filme “Mediterranéé” de Jean-Daniel Pollet (1963) marca o início do cinema moderno, se não se considerar “Viagem a Itália” de Roberto Rossellini (1954) como primeira marca da ruptura moderna no cinema. O filme de Pollet constrói-se sobre a separação entre imagem e som, sobre a repetição reiterada dos mesmos planos e dos mesmos sons, provocando possíveis argumentos todos contraditórios, desfazendo a dramaturgia clássica, oriunda da matriz teatral aristotélica. A voz, principal elemento do cinema clássico no estabelecimento da verdade, é relegada para um comentário *over* de um filósofo que não participou na origem do filme, Philippe Sollers, constituindo uma nova autoria do filme ou um novo filme. A não diegetização do filme ocorre ao constituir cada elemento visual – ator, lugar, ação – como mera forma visual sem hierarquia, destruindo o modelo clássico de representação baseado no bom ator, bela imagem, estória edificante e singular. Todo o sistema do espetáculo se baseia no simulacro da perfeita repetição do seu modelo, no seu aperfeiçoamento até à praticamente desapareição das contradições entre a ficção e a realidade. O cinema moderno vem denunciar a sua artificialidade e mentira. Apresenta o cinema como um processo, um facto de linguagem, em vez de um produto, um resultado acabado, como a dramaturgia clássica perpetuou.

O surgimento do Cinema Novo, atribuído ao filme “Os verdes anos” de Paulo Rocha/ Nuno Bragança em 1963 (segundo outras fontes, atribuído ao filme “Dom Roberto” de José Ernesto de Sousa/ Leão Penedo em 1962) é caracterizado pelo novo modelo de produção centrado no produtor, produtor de autores, na figura de António da Cunha Telles, mais tarde seguido pelo produtor de autores Paulo Branco. Com ligações privilegiadas com o regime do Estado Novo, Cunha Telles emerge como produtor independente, por força da paradoxal recusa do regime, através do Fundo do Cinema Nacional, em financiar as suas propostas como produtor¹. Esta situação vigora até ao fim do primeiro Cinema Novo, com a entrada da Fundação Calouste Gulbenkian. Em contraponto à criação do Centro Português de Cinema, António da Cunha Telles é financiado pelo Estado como realizador e produtor da sua Animatógrafo. O sistema de produção é, na verdade, semelhante àquele que surgiu em França nesse período com a Nouvelle Vague, centrado também no produtor independente: Georges de Beauregard, por exemplo. Porém, por aí ficam as semelhanças, já que o país conhecia nessa altura um grande atraso cultural conducente a um isolamento crescente dos artistas com o público². Os filmes realizados neste período são marcados pela indigência económica e ineficácia artística.

A ausência de uma base teórica que fundamentasse a necessidade e a prática do Cinema Novo determinou o seu fim precipitado, por razões financeiras e pelo obsoleto modelo estético seguido, ainda devedor do neorrealismo literário e teatral, fonte principal das narrativas surgidas entre o início e o fim do Cinema Novo de marca Cunha Telles: além de “Os verdes anos” também “Mudar da vida” de Paulo Rocha/ António Reis (1966), “Belarmino” de Fernando Lopes/ Baptista-Bastos (1964) e “Crime de Aldeia Velha” de Manuel Guimarães/ Bernardo Santareno (1965) e “Domingo à tarde” de António de Macedo/ Fernando Namora (1965). O modelo seguido é o do autor, do país e da atualidade, o modelo neorrealista elevado ao seu expoente cinematográfico, perpetuando o primado do ativismo político sobre a reflexão artística³. Se repararmos com atenção, “Dom Roberto” não tem muitas diferenças de “O milionário” de Perdigão Queiroga (1962), realizado no mesmo ano, com o mesmo ator e uma história social idêntica. Também “O crime de Aldeia Velha” de

¹ Ver o nosso estudo “O Conselho do Cinema: notas sobre o seu funcionamento”. In *O cinema sob o olhar de Salazar* (coord. de Luís Reis Torgal). Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 339-355.

² Ver a tese de doutoramento de Christel Henry, “‘A cidade das flores’: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neorrealista italiano como metáfora possível de uma ausência”. Universidade de Lisboa, 2005.

³ Ver o nosso estudo “Os passados e os futuros do Cinema Novo - o cinema na polémica do tempo”. In *Estudos do Século XX* (coord. de António Pedro Pita). Coimbra: CEIS20, n.º 1, 2001, pp. 215-240.

Bernardo Santareno/ Manuel Guimarães tem o mesmo tipo de execução académica e obsoleta que “Retalhos da Vida de um Médico” de Fernando Namora/ Jorge Brum do Canto (1964), realizado por um cineasta do Estado Novo, a partir da obra homónima de um escritor neorrealista, com os mesmos atores e semelhantes décors, subjacente ao mesmo moralismo que já vimos em “Dom Roberto” com argumento do neorrealista Leão Penedo. Essa modulação teórica no Cinema Novo é ausente e responsável pelo equívoco em que o cinema português se mantém até hoje: no limite, poderíamos afirmar que a existência dos filmes do Cinema Novo ajudaram à afirmação política dos seus intervenientes, podendo a produção cinematográfica ter-se renovado sem a sua existência⁴. O abraço da Fundação Gulbenkian consoma a tomada do poder da instituição cinematográfica pelos autores do Cinema Novo, como afirma João Bénard da Costa, assessor da Fundação e instituidor do cânone das figuras da sua geração política, quando diretor da Cinemateca Portuguesa⁵.

Porque o Cinema Novo é velho?

Ao contrário dos movimentos no campo do cinema contemporâneos do Cinema Novo – como o Cinema Novo brasileiro, a Nouvelle Vague francesa, o Free Cinema inglês, o Direct Cinema americano, o Junger Deutscher Film alemão, o Nuevo Cine espanhol, o Nuovo Cinema italiano, o Manifesto dos Novos Cineastas checoslovaco, a Nova Vaga japonesa –, não há uma ruptura radical no campo artístico português. Fruto, possivelmente, de um ideário político desenhado por António Ferro no célebre discurso “O Estado e o cinema” de 1948, depois vertido na Lei 2027 de 1949, o cinema português oscila entre o histórico-patriótico, o biográfico-literário e o musical-desportivo. Este modelo é dominante desde o pós-guerra até aos dias de hoje, nele incluído o Cinema Novo⁶, passando pela entronização oferecida pela Fundação Gulbenkian que, taticamente, não quis e continua a não querer e se desfez rapidamente da pretensão artística dos cineastas do Cinema Novo. Sintomaticamente, a Fundação adota os métodos de trabalho de António Campos, cineasta contemporâneo do Cinema Novo mas totalmente avesso aos seus compromissos, que faz um trabalho laborioso

⁴ Ver a tese de doutoramento de Paulo Manuel Ferreira da Cunha, “O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)”. Universidade de Coimbra, 2015

⁵ “Cinema Novo português: revolta ou revolução?”. In *Cinema Novo Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985, pp. 14-45

⁶ Ver o nosso estudo “Os passados e os futuros do Cinema Novo - o cinema na polémica do tempo”. In *Estudos do Século XX* (coord. de António Pedro Pita). Coimbra: CEIS20, n.º 1, 2001, pp. 215-240

de fixação do espólio artístico da Fundação. Na margem do movimento também está Manoel de Oliveira, mais idoso, que corre o seu caminho fora deste circuito e que servirá de garantia de seriedade no pacto Centro Português de Cinema – Fundação Calouste Gulbenkian. Estes cineastas são aqueles que, na sua solidão, fazem um cinema moderno nos antípodas do Cinema Novo.

O Cinema Novo caracteriza-se pelo uso reiterado dos mesmos ingredientes que o cinema velho: a mensagem social, a dramaturgia clássica baseada na dicotomia ficção/documentário, o simulacro naturalista da realidade, a bela imagem/ o belo som/ a bela música/ a montagem invisível, o narrador extra-diegético, o país e a atualidade como microcosmos, o ator de valor teatral garantido, fetichismo dos procedimentos técnicos. A chegada do mecenas Gulbenkian, depois o Instituto Português de Cinema e finalmente o produtor Paulo Branco prolongou o equívoco e a agonia do início do movimento. A lógica de servir o Estado nas suas várias metamorfoses evitou a exposição ao escárnio dos seus contemporâneos de cineastas sem espetadores. Filmes realizados por pintores portugueses no anos 1970, como Noronha da Costa, Ana Hatherly e Fernando Calhau têm as marcas do momento de ruptura desses anos que estão ausentes na roupagem obsoleta dos filmes portugueses da nova geração⁷. Mesmo os filmes de António Palolo, com a sua abstração, transportam uma ambição de representar o mundo da arte, ausente do Cinema Novo. Aquilo que se torna clamoroso no Cinema Novo é não ter sido radical como foram a poesia, a música e a pintura nos finais dos anos 1950, tendo nascido velho e sendo hoje uma relíquia para estudo das universidades.

Centremo-nos agora em António Campos e Manoel de Oliveira. O que os distingue como cineastas é a sua consciência artística, ao contrário dos outros cineastas que não a têm e preferem seguir as facilidades da opção cultural-política. Isolados fora dos grandes meios, também o seu trabalho se isola dos demais. Ambos têm a noção de que o principal obstáculo do cinema é a realidade: como a transformar em matéria artística? Como o cinema moderno fez, a primeira etapa é acabar com a pretensa escolha entre documentário e ficção: tudo é matéria artística em cinema porque tudo usa as suas ferramentas. A indistinção entre os utensílios que usam na fabricação da imagem, do som e da montagem para a produção artística retira-os da produção industrial clássica, baseada na mais-valia capitalista e na viciação do espetador. A tecnologia é, no cinema como em toda a arte, para ser exposta, não como fetiche mas como elemento de criação. O som direto em “Ato da Primavera” de Manoel

⁷ Ver o nosso estudo “O que procuram e encontram os pintores no cinema?”. Universidade da Beira Interior. Lab.com (a publicar em 2020)

de Oliveira (1963) e o som dobrado em “A Invenção do Amor” de António Campos (1965) são marcas de opções artísticas que se tornam possíveis com a evolução tecnológica. A verdade desses filmes é expô-las como fazendo parte da construção desses objetos artísticos, tal como a opção pela cor no primeiro filme e a opção pelo preto e branco no segundo filme. Quer um quer outro não fazem distinção entre ficção e documentário porque todos os filmes documentam, voluntária ou involuntariamente, o seu processo de fabricação e nenhum método é mais verdadeiro que o outro. No caso destes filmes em apreço, o texto literário de partida (de Francisco Vaz de Guimarães e de Daniel Filipe, respetivamente) são obstáculos a transpor pelo cinema: como dizer o texto, como gravar o som das vozes, como separar o som da imagem, como deixar a imagem ser eco do som, como destituir os atores do seu corpo afónico, como desenquadrar a imagem da ação⁸. Em Manoel de Oliveira, a palavra e o teatro da palavra é o ponto de partida e de chegada que mobiliza o cinema para a sua feitura. A palavra surge como matéria estética, sem suporte de voz e corpo, como possível graças somente ao cinema. O trabalho do cinema é dar existência à palavra morta do texto, destituindo o corpo do ator de vontade e fazendo dele um porta-voz⁹. Em António Campos, essa separação entre corpo e voz e entre imagem e som chegam ao extremo de serem totalmente assíncronos, irreconhecíveis e ineficientes. Todo o oposto de Manoel de Oliveira, preocupado com o texto e a sua beleza: António Campos trata o som como um elemento do fora de campo, um eco longínquo do mundo mundano. A imagem dos seus planos descentra o vetor da ação, permanentemente em busca não se sabe bem de quê, desierarquizando a importância na organização semântica do filme.

Se tivermos de encontrar equivalentes fora de portas, podemos verificar que Jean-Luc Godard não andava longe de António Campos em “Alphaville” (1965) e que o mesmo se pode dizer de Michelangelo Antonioni com “O Deserto Vermelho” (1964) e de Andy Warhol em “Chelsea Girls” (1965). O mesmo podemos dizer de Jean-Marie Straub em relação a Manoel de Oliveira em “Crónica de Anna Magdalena Bach” (1968) e em “Gertrud” de Carl Dreyer (1964). Há uma mesma consciência moderna de que os meios estão em mutação, muito em consonância com o seu tempo e as alterações do papel da arte na vida humana. Estes trabalhos, longe da vaidade artística, cavam bem fundo a ruptura definitiva do clássico com o moderno, do industrial com o artesanal. Os modelos de produção de ambos os

⁸ Ver o nosso estudo “António Campos: uma estética do desenquadramento”. In *Ideias Fixas*. Porto, nº1, Nov-Dez 1999-Jan 2000

⁹ Ver a nossa tese de mestrado “Le désir amoureux dans ‘Les Cannibales’ de Manoel de Oliveira”. Universidade Paris VIII-Saint Denis, 1994

cinastas também se diferenciam do modelo do Cinema Novo, uma vez que ambos se autofinanciam e são produtores de si próprios, marcando ainda mais o seu isolamento e a sua liberdade criativa, contra o discurso oficial que pretende que a produção de um filme é exorbitante em termos económicos e exclusivamente dependente dos poderes públicos ou dos mecenas. Este tipo de auto-produção permite-lhes o controlo total sobre todas as operações artísticas, longe da lógica do mercado da arte e do negócio. As suas obras, feitas com carácter sazonal, escapam ainda hoje às classificações dos historiadores, mantendo-se como histórias do cinema dentro da história do cinema. Curiosamente, o primeiro filme apadrinhado pela Fundação Calouste Gulbenkian, por si estreado no Grande Auditório, é “O Passado e o Presente” de Manoel de Oliveira/ Vicente Sanches, título irónico e sintomático, mas também premonitório, já que não refere o futuro.

BIBLIOGRAFIA:

Carolin Overhoff Ferreira (coord) (2007) – *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras

João Bénard da Costa (1992) – *História(s) do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional

Jorge Leitão Ramos (1989) – *Dicionário do cinema português (1962-1988)*. Lisboa: Caminho

Luís de Pina (1987) – *História do cinema português*. Mem Martins: Publicações Europa-América

Luís Reis Torgal (coord) (2000) – *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores