



Um buraco chamado Portugal: a «europeização» da geração do novo cinema português (1962-74)

Autor(es): Cunha, Paulo

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/36528>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_10_11

Accessed : 3-Jul-2022 00:29:25

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



Um buraco chamado Portugal.

A «europeização» da geração do novo
cinema português (1962-74)

Paulo Cunha

Paulo Cunha, Doutorando em História Contemporânea na FLUC, bolseiro da FCT,
Colaborador do CEIS20. E-mail: paulomfcunha@gmail.com.

Em 1971, na abertura do filme *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, João César Monteiro reafirmava uma ideia generalizada acerca do Portugal salazarista que, apesar da avançada decomposição, continuava a amputar cultural e socialmente uma sociedade com novos valores em emergência: «este país é um poço onde se cai, um cú de onde se não sai».

Em 1964, no artigo intitulado «Portugal, sociedade dualista em evolução» publicado na revista *Análise Social*, Adérito Sedas Nunes apontava a influência da «crescente abertura da sociedade portuguesa à sociedade internacional» como uma das principais causas da modernização da sociedade portuguesa da época.

Para o sociólogo, a sociedade portuguesa encontra-se então «muito mais intensamente posta em presença do mundo que a rodeia do que estava, por exemplo, antes do último conflito mundial». Das novas «janelas» rasgadas para o exterior, «corre um volumoso *fluxo de informação* económica, social, política, cultural, que é internamente recebido, captado, interpretado e em grande parte assimilado». Infelizmente, como confessava o sociólogo, pouco se conhece «a respeito do modo como esse fluxo se espalha no interior da sociedade portuguesa, como se ramifica pelos vários sectores e camadas da população, que lhes comunica, que efeitos neles tem». O que se tem verificado na sociedade portuguesa é que «os horizontes mentais de um número crescente de indivíduos alargam-se para além das fronteiras políticas. O campo social de referência dos seus comportamentos, ideias, aspirações e decisões abre-se a uma nova dimensão, assume novos elementos e perspectivas». Para o sociólogo é evidente que «ocorre uma progressiva diluição ou evanescência das fronteiras enquanto limites sociais e culturais» e os indivíduos, para além dos quadros das sociedades onde vivem, «tendem a agir, pensar, sentir e desejar» também em «função de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções recebidos do exterior da sociedade, ou nesse exterior apercebidos, através do contínuo fluxo de informação». De uma forma natural, «por conhecidas razões psicológicas e sociais», é essencialmente a juventude e as «gerações de maturidade jovem» que mais evidenciam essa «abertura» à sociedade internacional.¹

O propósito deste texto será analisar de que forma este «modelo» de interpretação da realidade se poderá aplicar às transformações estéticas ocorridas no cinema português a partir da década de 1960. Com base nos percursos de vida dos mais importantes nomes da renovada cinematografia portuguesa dessa década, pretendo conhecer e analisar o processo de circulação e apropriação da cultura cinematográfica e cinéfila internacionais no panorama português de então. Objectivamente, também pretendo localizar nos filmes destes jovens cineastas os principais vestígios dos «estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções» que contribuíram para a «europeização» desta geração e a forma como este processo de internacionalização foi documentado nos seus principais filmes.

¹ NUNES, Adérito Sedas – «Portugal, sociedade dualista em evolução». In MÓNICA, Maria Filomena (org.) – *Adérito Sedas Nunes. Antologia Sociológica*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2000, p. 50-51.

A primeira geração de «cineastas cultos» portugueses

Em 1972, numa entrevista ao *Le Monde*, por ocasião da *Semaine du Jeune Cinema Portugais* em Nice, o cineasta Alberto Seixas Santos afirmava peremptoriamente: «Vimos para o cinema com uma bagagem intelectual diferente da dos nossos predecessores, com uma verdadeira cultura cinematográfica...»²

Três anos antes, num tom assumidamente mais provocador, o não menos polémico João César Monteiro, então crítico e aspirante a realizador, já reclamava essa «bagagem cultural» inédita para o cinema português:

Faço parte da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal. Por cineastas cultos, entendo pessoas que repetidamente fizeram pelos anos 60 o trajecto que vai do extinto cinema *Gaio* à Cinemateca da rua d'Ulm ou ao *National Film Theatre*. Pessoas que conseguiram farejar praticamente todo o cinema que se tem feito e, melhor ou pior, foram tirando do que viram as conclusões que melhor se lhes impunham.³

Estas declarações expressam de forma evidente que, para a nova geração cinéfila revelada na realização nos anos 60, a ruptura com o passado cinematográfico português era um ponto de honra, poupando apenas alguns nomes à mediocridade dominante. As duas excepções, mais ou menos consensuais, eram Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães, exemplos de uma ética singular e de um percurso marginal.

Ainda que estratégica e provocadora, esta recusa de uma herança cinematográfica portuguesa era real e efectiva. Esteticamente, as maiores referências desta geração eram quase exclusivamente estrangeiras. Sobre a questão desta hipotética orfandade cinéfila, Alberto Seixas Santos declararia:

Eu, sinceramente, nunca me senti órfão, porque para mim a história do cinema e os cineastas que conheci eram a minha família, de facto. Não pensava no meu pai português, pensava quem são as pessoas com quem me entendo, nas quais me reconheço. Tinha visto muitos filmes – eu e o António-Pedro [Vasconcelos], no tempo em que vivemos em Paris, íamos às três sessões da Cinemateca Francesa, e conhecíamos praticamente toda a história do cinema. Portanto, não me sentia órfão (...).⁴

Para esta figura cimeira dessa geração, a questão da orfandade é falsa porque o novo cinema português confessava claras referências estéticas e artísticas. O facto de essas referências serem estrangeiras não significava que esta geração fosse órfã, mas apenas que as suas referências não eram portuguesas.

O interesse e fascínio por essas referências estrangeiras, sobretudo de outros países europeus, lançaram muitos dos jovens aspirantes a realizadores na descoberta dessas cinematografias. Devido ao regime de censura vigente em Portugal, não era possível

² ROSA, Baptista – «À atenção do Sindicato dos Profissionais de Cinema». *Plateia*. Lisboa. N.º 582 (26 de Março de 1972) p. 3.

³ «Entrevista com João César Santos». *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.ºs 69-70. (Março e Abril de 1969) p. 407.

⁴ Alberto Seixas Santos cit. in *Cinema Novo Português 1960/74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 145.

visionar em território português algumas das obras de referência que estes cinéfilos só conheciam por via indirecta, através da literatura ou de citações cinematográficas.

O acesso às obras fílmicas era, pois, fundamental para consolidar uma cultura cinéfila que se pretendia universal e universalista. A par dos grandes nomes referenciais e das grandes obras clássicas, estes jovens começavam também a ser influenciados por diversos movimentos artísticos e culturais que se afirmavam na Europa do pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, de uma assentada, os jovens conhecem, para além das obras dos seus «pais cinéfilos», vários movimentos de ruptura e renovação estética e artística promovidos por «irmãos cinéfilos» em várias sociedades do mundo.

Paulo Rocha, um dos jovens aspirantes a realizador que, no final dos anos 50 rumou a Paris, não hesita em apontar a experiência europeia como estruturante da cultura cinéfila da sua geração, sobretudo a influência das correntes de renovação das principais cinematografias europeias, onde aprenderam a entender o cinema como uma experiência artística e estética.⁵

Assim cheguei a Paris. E poucos dias depois estreia *O Acossado*, vejo a *Helena e os Homens*. Foi extraordinário, um momento de juventude e vitalidade incrível. Em Paris descobri os movimentos poéticos que estavam na moda, os surrealistas e mil e uma outras coisas, mas também, por exemplo, a literatura chinesa e japonesa...⁶

O mesmo Rocha reiterou ainda recentemente:

Na altura, quem mandava no cinema era a Nouvelle Vague, no cinema novo, era Paris, ou seja, era a França, que era muita famosa, os seus realizadores, os seus técnicos, suas idéias. Havia o *Cahiers Du Cinéma*, e as pessoas estavam habituadas àquilo. (...) Portanto, minha vida é muito internacional, passei muitos anos em França e estudei em França, tirei curso de cinema em Paris. (...) Eu nasci no cruzamento da avenida Estados Unidos com a avenida de Roma, que era nos anos 60 o símbolo do que era moderno, da vida internacional. Portugal com portas abertas para o estrangeiro. Todo português está fadado a pertencer a uma terrível minoria. É muito desequilibrado a maneira de ser português. (...) A crise é sempre permanente e, periodicamente, há alguém que surpreende e torna-se muito famoso.⁷

O seu colega de geração Fernando Lopes partilha este sentimento:

Estávamos em 62. Havia lutas estudantis. Vontade de mudar de vida, de cinema e de olhar. A Nouvelle Vague aparecera: os *400 Coups*, o *À Bout de Souffle*, o *Hiroshima Mon Amour*.⁸

⁵ Cf. MONTEIRO, Paulo Filipe – «Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”». In *O Cinema sob o olhar de Salazar...* Lisboa: Círculo de Leitores, p. 312.

⁶ Paulo Rocha cit. in MELO, Jorge Silva (org.) – *Paulo Rocha. Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 126.

⁷ Paulo Rocha cit. in SALES, Michelle – Entrevista a Paulo Rocha, 2008 [20 de Fevereiro de 2010]. Disponível em WWW: < URL: <http://incinport.wordpress.com/2010/01/15/entrevista-a-paulo-rocha-por-michelle-sales-2008/>>.

⁸ Fernando Lopes cit. in MELO, Jorge Silva (org.) – *Paulo Rocha. Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 50.

Este fascínio pelo cinema produzido no estrangeiro intensificou-se pela falta de referências nacionais. O cinema português vivia mergulhado numa crise estrutural que se evidenciou de forma mais visível desde 1949, ano em que António Ferro abandonou o Secretariado Nacional de Informação e, conseqüentemente, a política cultural do Estado Novo. O fim do projecto de cinema nacional, tal como foi concebido pela Política do Espírito de Ferro nos anos 30, deu início a um período de desinteresse e desinvestimento que se prolongou até finais dos anos 50. Tradicionalmente apresentados pela prática historiográfica em torno do cinema como anos de decadência, os anos 50 ficariam marcados pelo abandono da geração de cineastas escolhidos por António Ferro para levar a cabo o seu projecto de cinema nacional – Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto.

No início dos anos 60, como lembra António da Cunha Telles, «havia uma Lisboa que estava muito podre, muito decadente, a decair por si própria»⁹, um pouco à imagem do Portugal salazarista. A geração que afirmaria o novo cinema português explorou este vazio deixado vago pela geração de 30 e um clima generalizado de decadência para impor uma estratégia de mudança que passava pela internacionalização do cinema português.

Em rigor, esta geração que se pretendia afirmar como a «primeira geração de cineastas cultos portugueses» deveria ter-se afirmado como «a primeira geração de cineastas portugueses formados no estrangeiro». Apesar de alguns dos seus antecessores terem feito visitas de estudo a vários estúdios e laboratórios europeus, casos de António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros ou Manoel de Oliveira, a geração do novo cinema foi a primeira geração do cinema português a receber formação intensiva em centros de formação especializados. Mas convém sublinhar que, para esta geração, o facto de terem tido uma formação no estrangeiro, em cursos especializados, dotava-os, pela primeira vez na história do cinema português, de uma «verdadeira» e «inédita» cultura cinematográfica.

A campanha publicitária que acompanhou a estreia do filme *Os verdes anos* (1963, Paulo Rocha) contém alguns *slogans* que expressam de forma inequívoca as referências estéticas e éticas que esta geração reivindicava:

Sonhava com um filme português que tivesse a qualidade e a “actualidade” de alguns dos melhores filmes franceses ou italianos? Então não deixe de ver *Os Verdes Anos*.

Que se destina fundamentalmente ao público esclarecido que pede ao cinema nacional alguma coisa mais, alguma coisa diferente que se aproxime das modernas correntes estéticas do cinema internacional.

Porque está mais perto esteticamente dos modernos filmes italianos e franceses do que do cinema português habitual.

Gente nova, sem passado e sem responsabilidades na produção nacional. E que tem do cinema uma visão universal, que lhe advém do longo contacto com os estúdios parisienses.

⁹ António da Cunha Telles cit. in SALES, Michelle – Entrevista a António da Cunha Telles, 2008 [20 de Fevereiro de 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://ncinport.wordpress.com/2010/01/16/entrevista-a-antonio-da-cunha-telles-por-michelle-sales-2008/>>.

As leituras

As estatísticas oficiais das «comunicações pessoais à distância» destacadas por Adérito Sedas Nunes são bastante elucidativas: a «correspondência postal trocada entre a metrópole e o estrangeiro elevou-se, só no decénio de 1953-62, de 59,2 milhões de cartas para 143,9 milhões, registando, assim, um incremento de 143%. As encomendas postais subiram de 142,5 milhares em 1948 para 375 milhares em 1962 (163% de aumento). E as chamadas telefónicas entradas e saídas, de 179,9 milhares naquele ano, passaram para 309,6 milhares neste último (72% de acréscimo).»¹⁰

No «domínio da informação colectiva gráfica», também se observou um aumento significativo da circulação de vários meios: «os jornais portugueses, principais veículos de imagens e mensagens do exterior, acusam, entre a média do período de 1950-54 e o ano de 1962, um acréscimo de 88% no consumo de papel por habitante (...). Depois há os livros que se traduzem: de 1955 a 1961 foram, por exemplo, traduzidas e editadas na metrópole 866 obras de língua francesa e 1066 obras de língua inglesa. E há também os livros, revistas e jornais que se importam. Sem contar os muitos que entram à margem de qualquer controlo, e sem se poder ir a anos mais recuados, por terem variado as classificações alfandegárias, o peso dos livros importados subiu, só entre 1960-63, de 25 para 41,3 toneladas (mais 65%) e o dos jornais e outras publicações periódicas e 129 para 207 toneladas (mais 60%).»¹¹

Finalmente, nos designados «meios de informação colectiva audiovisual», também houve um crescimento na emissão de licenças e emissores de rádio («1938, 81 milhares; 1948, 179 milhares; 1958, 689 milhares; 1962, 10006 milhares. Assim, entre 1948 e 1962 subiu 462%») e de televisão («era de mil em 1956 e atingiu 119 mil em 1963»). No caso do cinema mostrado comercialmente em Portugal, apesar de o mercado português apresentar «uma capitulação de espectadores particularmente baixa» e a «frequência de espectadores de cinema, provavelmente sob impacto da televisão, tem descido», não se pode menosprezar «a influência do espectáculo fílmico como transmissor de imagens e mensagens significativas do mundo externo à sociedade portuguesa» e o facto de «a quase totalidade de produção exibida ser de origem estrangeira». ¹²

Transpondo estes indicadores para o caso do novo cinema português, são conhecidos vários testemunhos da importância do contacto dos jovens cinéfilos com os principais textos cinematográficos produzidos em toda a Europa, particularmente através da leitura de revistas de referência, como as francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif* ou as italianas *Bianco & Nero* e *Cinema Nuovo*.

Na transição para a década de 60, este novo tipo de literatura vinda do estrangeiro veio quebrar uma relativa uniformidade crítica no panorama português, originando algumas querelas estéticas que iriam dominar as décadas seguintes. A leitura das revistas de cinema estrangeiras e de diversas obras importadas passou a ser o principal foco de dinamização das principais tertúlias cinéfilas lisboetas. Mais do que um mero exercício individual de leitura, estas publicações europeias fomentaram a formação de

¹⁰ NUNES, Adérito Sedas – «Portugal, sociedade dualista em evolução», p. 48-49.

¹¹ *Ibidem*, p. 49

¹² *Ibidem*, p. 49-50.

grupos constituídos por cinéfilos com maiores ou menores afinidades e cumplicidades estéticas e éticas.

As tertúlias lisboetas mais célebres desses anos 60 eram conhecidas pelos nomes dos estabelecimentos onde tinham lugar – Martinho da Arcada, Brasileira do Chiado, Nicola, Café Gelo, Monte Carlo – e eram frequentadas por intelectuais, escritores, pintores, actores e encenadores de diversas afinidades ideológicas. Entre as tertúlias cinéfilas mais reconhecidas, destacavam-se sobretudo duas: a tertúlia do «Vá-Vá», um café da Avenida dos Estados Unidos da América que reunia sobretudo cinéfilos e universitários, e a tertúlia do «Ribadouro», um café da Avenida da Liberdade, frequentado por pessoas da televisão e do Parque Mayer. A estas tertúlias ficariam ligados dois filmes fundamentais do início da década de 60: «*Belarmino*», escrito e dirigido por dois homens do “Riba Douro”, Baptista-Bastos e Fernando Lopes, e *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, cuja derradeira e dramática cena se desenrola precisamente no “Vá-Vá”.¹³

Ao longo dos tempos, diversos partidários destas tendências alimentaram acesas polémicas estéticas e éticas. No fundo, estes cinéfilos reproduziam em Portugal os mais intensos debates sobre cinema que se desenrolavam em diversas cinematografias europeias. Do lado dos «formalistas», o autor de referência era Andre Bazin (1918-58) e os seus jovens discípulos que escreviam na *Cahiers du Cinéma*, enquanto do lado dos «realistas», os autores de referência eram Guido Aristarco (1918-96), Giorgi Lukács (1885-1971) ou Antonio Gramsci (1891-1937).

O «turismo cinéfilo»

Para além desta circulação de bens e mercadorias, que não são apenas comerciais, mas «também contactos humanos e sociais», há ainda a registar a efectiva movimentação de pessoas pelas fronteiras da metrópole: «Ora, os passageiros entrados, que foram, em 1947, cerca de 131 mil, atingiram, em 1962, 970 mil (acréscimo de 639%); e os passageiros saídos, que não excederam 149 mil naquele ano, subiram a mais de um milhão (1014,4 milhares) em 1962 (acréscimo de 581%). Digamos que, em 15 anos, o movimento sextuplicou, grosso modo.»¹⁴

A par destas passagens de indivíduos pela fronteira que são contabilizáveis, Adérito Sedas Nunes chama a atenção para «outros fenómenos relevantes» de que não existe informação estatística utilizável: «Assim é com a difusão do conhecimento de idiomas estrangeiros, mormente sensível em camadas jovens da classe média (...); assim é também com a multiplicação e o provável alongamento das permanências de portugueses noutros países na qualidade de estudantes, bolseiros, técnicos, homens e negócios, participantes em organismos e reuniões internacionais ou até simples turistas;»¹⁵ Entre estes últimos encontravam-se diversos praticantes do turismo cultural e artístico ou, mais concretamente, do «turismo cinéfilo». Desde meados dos anos 50, diversos jovens cinéfilos portugueses rumavam a Londres e Paris para se documentarem ou recrearem. Devido ao apertado clima de censura prévia vivido no Portugal de

¹³ PINA, Luís de – «Quando o cinema era novo». In *Cinema Novo Português 1960/74*, p. 10.

¹⁴ NUNES, Adérito Sedas – «Portugal, sociedade dualista em evolução», p. 48.

¹⁵ *Ibidem*, p. 50.

então, muitos dos filmes referenciais da história do cinema mundial estreavam no nosso país com alguns cortes dos censores ou nem sequer tinham autorização para estrear em território português, como no caso dos cineastas soviéticos. Por outro lado, os interesses económicos dos distribuidores e exibidores portugueses eram também pouco sensíveis aos apelos dos espectadores com hábitos de consumo minoritários, não tentando sequer importar para Portugal filmes que não dessem garantias mínimas de retorno financeiro, o que deixava de parte diversos filmes que não circulavam nos circuitos comerciais internacionais.

Ainda recentemente, o realizador António-Pedro Vasconcelos relembrou a importância desse tipo de incursões pelo estrangeiro na sua formação cinéfila:

(...) quando comecei a perceber que o cinema ia ser a minha vida, a primeira coisa que quis foi ver os filmes do passado que haviam inspirado os cineastas que eu admirava. Não havia vídeo, em Portugal a televisão estava a começar, havia a censura, e a Cinemateca raramente fazia retrospectivas. Restava ir para Paris, onde, graças ao génio visionário de Henri Langlois, que tinha “inventado” a Cinemateca, era possível ver todos os filmes do mundo.¹⁶

Fernando Lopes lembra que, durante a sua estada em Londres, para além das aulas de cinema, era frequentador assíduo do «National Film Theatre onde, finalmente, pude ver todos os clássicos que sonhava.»¹⁷ Noutra passagem, o mesmo Lopes confessa que «estando em Londres tinha a possibilidade de dar uns saltos a Paris, porque eu apesar de tudo não resistia àquela tentação de Paris, e num deles aconteceu algo de extremamente importante para mim: apanhei o *Moi, un Noir* do Jean Rouch, *Os 400 Golpes* de Truffaut e os filmes de Franju.»¹⁸

Paulo Rocha também recorda, num depoimento de 1995, que no seu tempo de aluno da Faculdade de Direito de Lisboa (1953-58) havia um ambiente social e cultural muito singular: «Tudo universitários progressistas muito abertos às correntes mais variadas. (...) Um grupo que, inscrevendo-se no ambiente da época, era também furiosamente cinéfilo. Tão cinéfilo que, às segundas-feiras de manhã era frequente encontrar na Faculdade de Direito quem, no fim-de-semana, tivesse ido de auto-stop a Paris ver três ou quatro filmes de enfiada.»¹⁹

Os destinos mais frequentes desses jovens cinéfilos eram Londres e Paris, as duas maiores metrópoles europeias da época, com uma enorme oferta cultural e artística. Entre as paragens obrigatórias dessas cidades encontravam-se as principais Cinematecas, as salas de cinema mais emblemáticas (*National Film Theatre* em Londres ou Cinema Gaio em Paris) e os mais prestigiados espaços culturais e artísticos.

¹⁶ VASCONCELOS, António-Pedro – «Das duas uma – 30 de Agosto» [20 de Fevereiro de 2010]. Disponível em WWW: <URL: http://sol.sapo.pt/blogs/apedrovasconcelos/archive/2008/08/30/Das-duas_2C00_-uma-_2D00_-30-de-Agosto.aspx>.

¹⁷ Fernando Lopes cit. in *Cinema Novo Português 1960/74*, p. 73.

¹⁸ *Idem* cit. in ANDRADE, José Navarro de – *Fernando Lopes por cá*. Lisboa: Cinemateca Nacional, 1996, p. 66.

¹⁹ Paulo Rocha cit. in MELO, Jorge Silva – *Paulo Rocha. Rio do Ouro*, p. 16.

As bolsas

Se as estadas turísticas anteriores em várias cidades europeias eram de curta duração, alguns jovens puderam, a partir de finais dos anos 50, permanecer por períodos mais longos em várias cidades europeias. Os cursos de formação ou de estágio que alguns aspirantes a técnicos cinematográficos ou recém-profissionais puderam beneficiar em diversas cidades europeias permitiu-lhes permanecer durante meses ou anos em sociedades estrangeiras.

A partir de 1958, contam-se mais de meia centena de jovens cinéfilos que frequentaram cursos e estágios no estrangeiro, cerca de metade dos quais com bolsas de estudo do Estado português. Reconhecendo a inviabilidade da designada «geração dos assistentes»²⁰ em garantir a renovação do cinema português, o Estado – através do recém-criado Fundo Nacional do Cinema – começou por promover medidas que visavam fomentar a renovação na indústria cinematográfica portuguesa. Entre as medidas, destacaram-se a abertura de concursos públicos para a concessão de bolsas de estudo destinadas à investigação, que visassem o aperfeiçoamento técnico e artístico e a formação de jovens portugueses em reputados estabelecimentos de ensino estrangeiros (realização, montagem, operador de imagem, caracterização, técnico de laboratório, decoração). Procedeu-se ainda à atribuição de subsídios para iniciativas de fomento à formação de quadros técnicos (Curso de Cinema do Estúdio Universitário da Mocidade Portuguesa) e a produções independentes (Cineclube do Porto ou Cineclube de Rio Maior).

Entre 1958-68, o Fundo Nacional de Cinema atribuiu um total de 17 bolsas, assim distribuídas geograficamente:

- a) Paris (8 bolsas): João Moreira de Carvalho (1958, Imagem); José Henrique da Conceição (1958, Laboratório); Maria da Glória Murteira Peres (1958, Laboratório); Manuel Costa e Silva (1959, *Institute Des Hautes Études Cinématographiques*); António da Cunha Telles (1959, IDHEC); Alfredo Tropa (1961, IDHEC); Teresa Olga Monteiro Lopes (1963, IDHEC); Lídia Ferreira de Sá Gouveia (1964, IDHEC, Decoração);
- b) Londres (4 bolsas): Fernando Lopes (1959, *London School of Film Technique*); Faria de Almeida (1961, LSFT); Eduardo Ferros (1961, LSFT); Fernando Matos Silva (1964, LSFT);
- c) Madrid (5 bolsas): José Joaquim Pereira (1958, Imagem); Manuel António Fernandes (1958, Caracterização); Luís Martins dos Santos (1959, Realização e Produção); Adriano Cardoso Nazareth (1963, Imagem); Fernanda Pires dos Santos (1963, Montagem);

²⁰ A «geração dos assistentes» é uma designação pejorativa para a geração de realizadores que dominaram a produção cinematográfica nos anos 50. Esta designação justifica-se porque a maioria desses realizadores começaram a sua carreira como assistentes dos realizadores das duas décadas anteriores (Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia, Arthur Duarte) e a sua formação foi feita exclusivamente à base da experiência adquirida na produção.

A partir de 1961, respondendo a diversos apelos de vozes críticas em favor de uma intervenção da instituição no cinema, a Fundação Calouste Gulbenkian seguiu a mesma estratégia que tinha aplicado a outras áreas culturais e artísticas. Para além de financiar iniciativas pontuais (festivais de cinema, cineclubes, cinema amador), a instituição apostou essencialmente na concessão de bolsas de formação a diversos jovens aspirantes a realizadores.

Entre 1961 e 1974, a Fundação Calouste Gulbenkian atribuiu um total de 19 bolsas, assim distribuídas geograficamente:

- a) Londres (10 bolsas): Eduardo Guedes (1961-63, LSFT); António Campos (1961, LSFT); Abel Santos (1961, LSFT); António Escudeiro (1962-63, LSFT); Alberto Seixas Santos (1963, LSFT); João César Monteiro (1963, LSFT); José de Sá Caetano (1963, LSFT); João Matos Silva (1968, LSFT); Jorge Silva Melo (1969-70, LSFT); António Jorge Marques (19??, SFS);
- b) Paris (4 bolsas): António-Pedro Vasconcelos (1961-63, Filmologia na Sorbonne); António da Cunha Telles (1970); Noémia Delgado (197?, IDHEC); Solveig Nordlund (1973-74, IDHEC);
- c) Outros (5 bolsas): Manuel Guimarães (1963); Teixeira da Fonseca (1964, RAI, Itália); Manuel Costa e Silva (1966, EUA); Elso Roque (1967); António da Cunha Telles (1969, EUA);

Para além destas bolsas atribuídas pelo Estado e pela Fundação Calouste Gulbenkian, contam-se ainda 8 casos de jovens portugueses que frequentaram cursos ou estágios de formação com outras formas de financiamento: Artur Ramos (1951, IDHEC, Paris, bolsa paga pelo governo francês); Paulo Rocha (1959-61, IDHEC, Paris, expensas próprias); José Fonseca e Costa (1961, Itália, estágio com Antonioni, expensas próprias); Luís Couto (1960?, Madrid); Luís Galvão Teles (1968-70, Paris); Eduardo Elyseu (19??, LSFT, Londres); Frederico Ferrão Katzeinstein (19??, LSFT, Londres) e Manuel Orvalho Teixeira (19??, LSFT).

Os resultados destas formações, estágios e experiências no estrangeiro foram por demais evidentes. A maioria destes nomes participou de forma activa no processo de renovação do cinema português que caracterizou as décadas de 60-70.

Os filmes

Finalmente, para completar a análise, proponho sinalizar vestígios ou testemunhos em alguns filmes realizados e escritos por estes jovens cineastas. A análise dos filmes aqui propostos é fundamental porque, nas palavras de Sedas Nunes, o cinema exerce uma enorme influência sobre o espectador «no aspecto de abertura e acesso à visão, e mesmo à vivência imaginária, de outras sociedades, outras condições de vida, outras formas de pensar e de agir».²¹ Na prática, o que se pretende agora observar é de que forma estes jovens cineastas, que foram postos em contacto com outras sociedades, representaram em filme as suas experiências na «sociedade moderna» e, simultaneamente,

²¹ NUNES, Adérito Sedas – «Portugal, sociedade dualista em evolução», p. 50.

as suas visões da «sociedade tradicional» portuguesa ou, voltando mais uma vez às palavras de Sedas Nunes, tentar avaliar «o impacto da “sociedade moderna” sobre a “sociedade tradicional”». ²²

Num inquérito promovido pela Cinemateca Portuguesa em 1985, a propósito da primeira retrospectiva do novo cinema português, uma das principais questões dizia respeito às influências de cinematografias estrangeiras: *Considera que os seus filmes (tanto ao nível da produção, como ao nível estético) se filiam, ou foram influenciados, em movimentos internacionais?* Dos dez inquiridos, a resposta foi unânime: todos sentem que a sua produção cinematográfica da época sofreu influências do que leram ou viram. Entre as principais referências citadas não constavam apenas os grandes autores consagrados das principais cinematografias – como Rossellini, Renoir, Dreyer, Misoguchi, Welles, Fellini ou Antonioni –, mas também diversos autores contemporâneos aos jovens realizadores portugueses, como Godard, Truffaut, Chabrol ou Cassavetes. ²³ Mas, de todas, a resposta de Alberto Seixas Santos foi a mais directa e esclarecedora:

Todos os filmes portugueses do período mantêm, de forma indirecta ou explícita, relações com métodos de produção ou opções estéticas que se iam afirmando com a obra de alguns cineastas estrangeiros. ²⁴

Pondo de parte uma análise aos aspectos estético e artístico, proponho centrar a atenção em alguns filmes seleccionados e analisar a narrativa a partir de algumas cenas onde sejam evidentes dois sentimentos: por um lado, um diagnóstico negativo do país; por outro, um prognóstico de esperança no estrangeiro, em particular na nos restantes países europeus.

Para análise, selecionei quatro longas-metragens produzidas entre 1962 e 1973 por três das figuras centrais do novo cinema português: *Os verdes anos* (1963) e *Mudar de vida* (1966) de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e *Perdido por cem...* (1973) de António-Pedro Vasconcelos. Para além destes filmes, incluí ainda nesta análise um outro projecto de filme de Paulo Rocha, intitulado *Rio do Ouro*, que foi escrito em 1964 embora tenha acabado por não ser produzido na época. A análise a este filme parte da planificação e apresentação do projecto que estão disponíveis para consulta no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Cronologicamente, *Os verdes anos* (estreia em Lisboa em Novembro de 1963) é o primeiro exemplo que trago para análise. Paulo Rocha foi quem assinou o argumento deste filme mas, segundo o próprio realizador, foram os diálogos de Nuno Bragança que imprimiram uma certa «acidez» e realismo ao filme: «ele tinha uma coisa que me faltava a mim: conhecia o *bas-fond* lisboeta. Como aristocrata sentia-se em casa a falar com prostitutas, tipos do Cais do Sodré e com todo o género de gente popular. (...) O Nuno era bem menos lírico que eu, daí que crie o personagem do tio do rapaz (o tio Afonso). A visita ao Texas Bar é também uma ideia do Nuno, tal como foi ideia dele o encontro com as prostitutas que a Censura acabaria por cortar.» ²⁵

²² *Ibidem*, p. 63.

²³ *Cinema Novo Português 1969/74*, p. 71-81.

²⁴ *Ibidem*, p. 77.

²⁵ Paulo Rocha cit. in MELO, Jorge Silva – *Paulo Rocha. Rio do Ouro*, p. 17.

O protagonista do filme é *Júlio*, um jovem tímido e inseguro que chega a Lisboa e logo se apaixona por *Ilda*, uma empregada doméstica ambiciosa e desinibida. O relacionamento de *Júlio* com o seu tio e com os colegas de trabalho fazem crescer o seu sentimento de hostilidade e inadaptação ao ambiente urbano. Júlio só vê uma solução para os seus problemas: casar com *Ilda* e fugir de Lisboa para o meio rural ou para o estrangeiro. Uma tarde, *Júlio* propõe a *Ilda* que casem e que partam para longe. Nessa noite, *Júlio* mata *Ilda*.

Durante o filme, são várias as situações que sugerem ou denunciam a vontade destes jovens em sair de Portugal e procurar no estrangeiro melhores condições de vida. A primeira cena, que não envolve directamente nenhum dos protagonistas, é um diálogo fortuito entre *Afonso* e um amigo seu com quem se encontra ocasionalmente:

Amigo: Tenho estado em mais partes que eu sei lá! Espanha, França, Alemanha...

Tio Afonso: Eu conheço um tipo aqui de Almada que esteve na Alemanha, a lavar carros. Ganhava mais que um engenheiro!

Amigo: Ah pois! É assim mesmo! Você nunca esteve no estrangeiro?

Tio Afonso: Mas arranjas assim trabalho com facilidade?

Amigo: Bem, não é bem assim... depende das pessoas... É para você?

Tio Afonso: Não! Eu já tenho a minha vida arrumada. Aquele meu sobrinho é que está na idade para pensar nessas coisas.

Amigo: Naquela idade, sim! Mas na nossa... Olhe, em a gente se habituando ao bacalhau cozido, não há nada que tome o seu lugar...

Com os protagonistas, contam-se no filme duas cenas onde é inequivocamente expresso um enorme desejo de partir para o estrangeiro. Na primeira cena, o sentimento é manifestado no diálogo com o estrangeiro *Bob* que o havia ajudado no episódio da luta no bar Texas:

Júlio: Olhe, sabe o que eu queria? Era ir-me embora... (...) Eu gostava era de me ir embora, mas lá na minha terra dizia o mesmo. Vim para Lisboa, não melhorei. Como é o nome da sua terra? (...) Qualquer dia meto-me num barco e vou por aí fora... Gostava era de levar a *Ilda*.

A segunda manifestação de *Júlio* decorre no último diálogo com *Ilda* numa longa sequência de passeio enquanto namorados:

Ilda: Tens de te fazer valer, ou queres ficar toda a vida metido a um canto a trabalhar para os outros?

Júlio: Olha, sabes o que me apetecia? Ir-me embora para o estrangeiro!

Ilda: Ahh, isso também eu... Mas a gente não pode ir sem ter nada a que se agarre. Lembras-te de que costuma dizer o teu tio? A gente não deve sair de onde está sem saber para onde vai nem o que vai fazer. Lá como ele na cidade: esperou quanto foi preciso e encaixou-se.

O tom «negro» com que a emigração é comentada no filme não é certamente indiferente à pressão da censura do regime. O crescente número de emigrantes, legais e ilegais, que saíam de Portugal desde meados dos anos 50 desagradavam ao regime vigente porque passavam para o exterior uma imagem de precariedade social e fragilidade laboral, pouco condizentes com a imagem de um império colonial.

O Estado Novo, ao subordinar o direito individual de mobilidade externa aos interesses económicos e à valorização do Ultramar pela introdução de população branca, procurou regular os ímpetus emigratórios da população portuguesa. Com a criação da Junta de Emigração (1947), o regime procurou controlar a emigração legal de portugueses em idade activa para o estrangeiro e canalizar a mão-de-obra excedentária para os territórios ultramarinos de administração portuguesa. Nos anos 60, vários sectores da população portuguesa protestam contra as saídas maciças de mão-de-obra necessária. A partir de 1965, o Estado Novo despenaliza a saída ilegal de emigrantes desde que não constitua «fuga aos deveres militares» e passa a encarar a emigração para o estrangeiro como «contribuição inestimável para o progresso e desenvolvimento do País».²⁶

Como sugere Paulo Filipe Monteiro, *Os verdes anos* é mais um testemunho do clima de decadência e derrota que afligia a juventude portuguesa da sua época, que se desenvolveu devido à «sensação de devastação posterior à segunda guerra», à claustrofobia e à imobilidade social ditada pelo salazarismo: «a continuar no poema de Pedro Tamen para a muito melancólica música de *Os verdes anos* sobre “um tempo que secou”: “Era um calor que arrefecia. / Nem antes nem depois. / Era um segredo / sem ninguém para o ver. / Era um engano / e era um medo. (...) / Foi um tempo que secou / flor que ainda não era. / Só o Outono chegou / no lugar da primavera.”»²⁷

O segundo projecto de Paulo Rocha, intitulado *Rio do Ouro*, e que nunca concretizaria, centrava a sua narrativa precisamente no fenómeno da emigração portuguesa: «Venho de uma família de emigrantes. Nessa época vivia-se a primeira onda de emigração para a Europa. Ouviam-se todos os dias histórias de acidentes a jovens que tentavam atravessar a Espanha a pé e morriam de frio nas grutas dos Pirenéus ou dos enormes problemas que tinham em França, aqueles que conseguiam lá chegar.»²⁸

Na sinopse que consta no processo apresentado ao Fundo Nacional de Cinema em 1964, com vista à obtenção de um subsídio público à produção, Rocha apresentava assim o seu projecto: «O drama movimentado de um grupo de amigos que atraçoam uma amizade que parecia indestrutível. As dificuldades da vida levam-nos à emigração e a tragédia avoluma-se pela miséria e pelos instintos revelados, até à morte de quase todos.»²⁹

²⁶ BAGANHA, Maria Ioannis – «Emigração». In BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (org.) – *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1999. Vol. 7, p. 615-618.

²⁷ MONTEIRO, Paulo Filipe – «O Fardo de uma Nação». In FIGUEIREDO, Nuno e GUARDA, Dinis (org.) – *Portugal: um Retrato Cinematográfico*. Lisboa: Número Magazine, 2004, p. 44-45.

²⁸ Paulo Rocha cit. in MELO, Jorge Silva – *Paulo Rocha. Rio do Ouro*, p. 130.

²⁹ Arquivo Nacional Torre do Tombo – Fundo Secretariado Nacional de Informação – Subfundo Inspeção Geral de Actividades Culturais, 1.ª Incorporação, Caixa 681, Processo 9, p. 7.

No desenvolvimento do argumento, conforme consta no mesmo processo entregue ao Fundo (p. 9-11), são muitas as referências à emigração e ao desejo de evasão de várias personagens:

- 3 – (...) Compara-se em conversa a emigração para a França e o Brasil.
- 5 – (...) Conversa sobre emigração para França.
- (...)
- 7 – Para pagar aos passadores a viagem de João e José até a França, todos põem em comum as suas magras economias.
- 8 – Entrega do dinheiro ao passador.
- 9 – Despedida penosa.
- 10 – Fronteira. Mais dois outros emigrantes. O passador português abandona-os explicando o que devem fazer para irem ter com o passador espanhol do outro lado.
- 11 – Passagem do rio.
- 12 – Encontro com o passador espanhol. Sinais combinados. Viagem em automóvel por Espanha.
- 13 – Comidas e dormidas em casa de lavradores que têm parentes trabalhando na Alemanha.
- 14 – Os 4 emigrantes ladeiam a estrada para evitarem dois guardas civis. Encontram dois portugueses, abandonados por passadores desonestos, que vão indo a pé. O passador recusa-se a levar estes dois tipos.
- 15 – Pirenéus. Código de faróis entre as fronteiras. Madrugada. Descoberta macabra. Dois portugueses mortos pelo frio.
- 16 – Lado de França. Incidente com o passador francês. José é ferido e morre. João fica abandonado.
- 17 – João pede auxílio a lenhadores portugueses. A chegada da polícia põe-no em fuga.
- 18 – João procura num complexo industrial ultramoderno. Há ali emigrantes de todos os países da bacia do Mediterrâneo.
- 19 – Arredores de Paris. João integra-se aos poucos num grupo de portugueses. Passeando com uma empregada portuguesa, perguntam-lhe pelos documentos julgando ser argelino. Foge mas é preso.
- (...)
- 21 – Chegam notícias de São Paulo. O tio teve um ataque e precisa de alguém para tomar conta na loja. Ana e António partirão.
- (...)
- 23 – João é camionista na Venezuela.

Numa entrevista dada à época, o jovem cineasta afirmava que o filme seria uma história de jovens portugueses que, sem perspectivas de vida em Portugal, procuram melhores condições de existência no estrangeiro: «Imagine-se que os miúdos de Aniki-Bobó cresciam e chegavam aos 25 anos sempre amigos. Trabalhavam e tinham uma vida difícil. Daí uma grande atracção pela emigração. Será um filme violento, duro, que, aparentemente, acabará mal.»³⁰

³⁰ Paulo Rocha cit. in MELO, Jorge Silva – *Paulo Rocha. Rio do Ouro*, p. 60.

O segundo filme de Paulo Rocha acabaria por ser *Mudar de vida*, um drama ambientado numa comunidade piscatória do Furadouro, marcada por enormes problemas de sobrevivência. *Adelino* é um pescador que regressa à sua comunidade depois de passar quatro anos em África, primeiro no serviço militar e depois em exílio sentimental, e encontra a sua nova *Júlia* casada com o seu irmão *Raimundo*. A família sobrevive em condições precárias do trabalho no mar, cujo avanço constante ameaça destruir o próprio lar. Um dia, surpreende *Albertina* a roubar as esmolas da capela. Em pouco tempo, *Albertina* torna-se confidente e envolve-se com *Adelino*. Entretanto, *Júlia* sofre um ataque cardíaco. Disposta a começar uma vida nova, *Albertina* rouba o próprio irmão para fugir para França. *Adelino* convence *Albertina* a desistir da fuga e a ficar com ele.

Todos os diálogos onde se aborda o tema de emigração tem como um dos interlocutores o protagonista da narrativa *Adelino*. São cinco cenas – uma em diálogo com *Júlia* e os restantes quatro em diálogos com *Albertina* – onde se fala directamente da emigração como um desejo ou uma alternativa viável para solucionar os problemas que se levantam.

Na primeira cena, *Adelino*, que acabara de sofrer um acidente de trabalho, traça um diagnóstico bastante negativo das condições de vida em Portugal:

Adelino – Mal possa, sumo daqui! E nunca tivesse voltado...

(...)

Adelino – Vou e vou! Nada me prende aqui. O que todos fazem é comer-se uns aos outros... vivos!

Júlia – ... e mortos!

Adelino – Sim... e mortos!

Na cena seguinte, *Adelino*, depois de ver frustradas as suas aspirações a um futuro conjunto com a sua amada *Júlia*, confia a *Albertina* alguns indícios de um desejo ainda invisível de recomeçar a sua vida longe daquela comunidade, mas revela ainda muitas incertezas:

Adelino – Tenho pensado muito em sair do Furadouro.

(...)

Albertina – E ias daqui para algum lado?

Adelino – Talvez... Mas sinto-me cansado, não vale a pena fingir.

(...)

Albertina – E ias daqui para algum lado? Daqui para fora?

[*Adelino* não responde.]

Na cena seguinte, *Adelino* mostra ainda várias reticências e, pela primeira vez, *Albertina* revela que já tentou emigrar clandestinamente mas não teve sucesso e que espera uma nova oportunidade para tentar de novo:

Adelino – Nem tudo lá fora é um mar de rosas...

(...)

Albertina – Não julgues que foi por causa do engenheiro que me quis matar. Foi por não ter arranjado os documentos. Mas hei-de ir de qualquer maneira. E desta vez não me encontram o rasto.

Adelino – Tira essa ideia da cabeça! (...) Pões-me maluco e deixas-me pior do que eu já ando.

Noutra cena, apesar das hesitações e dúvidas de *Adelino*, *Albertina* mostra-se decidida a partir, com ou sem ele:

Albertina – Vou-me embora para a semana!

Adelino – O quê?

Albertina – Vou ter com a minha tia que é costureira. Está em França. Eu disse-te que havia de ir de qualquer maneira.

Adelino – Percebo. Tinhas a fama e tiraste o proveito. E dinheiro? Também arranjaste o dinheiro?

Albertina – Ele aparece!

(...) Tu ainda tens a perder, eu não. É por isso que vou por aí fora... quase às cegas.

Finalmente, na cena final do filme, *Adelino* decide «mudar de vida» e de amores e convence *Albertina* a desistir da ideia de fugir para o estrangeiro e a ficar e lutar com ele:

Albertina – Vim só para me despedir de ti... Senão já ia longe!

Adelino – Tu não vais embora, ouviste? Olha que eu perco a paciência! Espera aqui! Vou falar com o teu irmão...

Albertina – Agora já não há remédio...

Adelino – Dá cá o dinheiro...

[Ouvem-se disparos e eles abrigam-se. Levantam-se, vêem que são caçadores e riem do susto.]

Adelino – Dá-me esse dinheiro, não precisamos dele! Ainda temos braços!

Mais uma vez, a atracção pelo estrangeiro é combatida com um discurso que fala da emigração como algo incerto, imprevisível ou potencialmente negativo. Simultaneamente, o filme traça um cenário optimista da África portuguesa: «Aprendi muito em África...»; «Lá até dava para vícios»; o irmão de *Adelino*, *Raimundo* só quer um cigarro se for «dos de lá». No entanto, na narrativa, os jovens protagonistas acabam por desistir da ideia de partir e optam por «mudar de vida» ali mesmo, no seio da comunidade onde nasceram. Apesar de traçar um retrato negro do país, o filme encerra com uma mensagem de esperança e rejeita a emigração como uma solução para os portugueses com problemas sociais.

Fernando Lopes foi o segundo dos jovens cineastas do novo cinema a estrear-se nas longas-metragens. *Belarmino* (1964) é um documentário híbrido que pretende retratar a cidade de Lisboa e o próprio Portugal a partir do drama pessoal de Belarmino Fragoso, «engraxador, colorista de fotografias – antigo campeão de boxe». Recorrendo a um «inquérito psicológico», conduzido pelo jornalista Baptista Bastos, o filme procura desvendar a personalidade desta curiosa personagem que, segundo o próprio realizador, podia ser uma metáfora «do que era o país naquele momento».³¹

³¹ Fernando Lopes cit. in ANDRADE, José Navarro de – *Fernando Lopes por cá*, p. 74.

Mais recentemente, o mesmo Lopes prestou outro testemunho significativo sobre o contexto de produção desta primeira longa-metragem:

E eu tive a possibilidade de ter ficado em Londres, porque eu tive convites para ficar quer na BBC, quer na *Shell Film Unit* e decidi que tinha que vir para Portugal, com tudo que isso significava em 61, 62... Que era vir para um país cinzento, com uma ditadura, mas que era possível com outros amigos meus que eu sabia que estavam em Paris, por exemplo: Paulo Rocha estava em Paris, eu estava em Londres... Fazer qualquer coisa juntos, dar uma outra imagem, outros sons sobre este país, e foi um bocado assim que começou o cinema novo. Eu conhecia o Belarmino da noite, de uma vida. Ele era um boxer, um boxer falhado e parecia que era uma bela metáfora de Portugal.³²

A certa altura do filme, o narrador afirma: «Se Belarmino tivesse vivido noutra país, talvez fosse um grande campeão.» Esta parece-me ser uma das ideias mais fortes do filme: a ideia de que Portugal é um país sem oportunidades, uma espécie de maldição que condena os portugueses ao sofrimento e ao fracasso. No fundo, Belarmino personifica os desejos, as aspirações e as limitações do cidadão português nos anos 60.

O crítico Jorge Leitão Ramos sublinha precisamente esta analogia entre o retrato de Belarmino e o retrato de Lisboa e, por extensão, do próprio Portugal:

Traçando (via entrevista conduzida pelo jornalista Baptista-Bastos) o perfil do pugilista Belarmino Fragoso, é de Lisboa-cidade e da respiração acossada do País que este filme fala. Imagens secas, palavras rudes, ao diabo a verdade-mentira desse homem sozinho. A ambiência empapada e cinzenta dos lisboetas dos anos 60 está lá, engravatada e dispersa, anónima num destino emigrante para levar porrada. Grades e música de jazz, em estilhaços gritados. Nem sonhos, nem ilusões, cansaço. E uma montagem que quer levantar voo e a realidade não deixa. Nem condoído nem exaltante: Belarmino é apenas um murro no estômago.³³

Mais uma vez, à semelhança do filme *Mudar de vida*, o filme encerra com uma mensagem de esperança no futuro. Questionado sobre o seu futuro próximo, Belarmino revela querer ser treinador de boxe e garante que quer e vai «fazer campeões», se Deus lhe «der saúde e a vida o permita». O percurso de Belarmino reproduz o que Ernesto de Sousa designou de «a triste alegria de ser português»³⁴, mensagem final idêntica, na essência, à das comédias lisboetas politicamente conformistas e socialmente moralizadoras dos anos 30-40.

Em suma, e na generalidade, todos os protagonistas destes filmes de Paulo Rocha e Fernando Lopes são originários do que Adérito Sedas Nunes classifica como «classes

³² Fernando Lopes cit. in SALES, Michelle – Entrevista a Fernando Lopes, 2008.

³³ RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1960-88*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 50.

³⁴ SOUSA, José Ernesto de – «Belarmino e a triste alegria de ser português». *Plano*. Porto. N.º 2-3. (Dezembro de 1965).

camponesas ou assalariadas», que o sociólogo caracterizada pelo «desapego maior (ou maior facilidade de desprendimento) do meio tradicional» que se «traduz não só num êxodo muito mais amplo, mas também, e eis o mais significativo, num desprezo de oportunidades locais de emprego e num abandono de ocupações já exercidas e outrora procuradas». Este constante sentimento de insatisfação, que é essencialmente «encoberta» ou «passiva», manifesta-se na «resignação» e no «fatalismo»³⁵

No início da década de 70 foi a vez de António-Pedro Vasconcelos se estrear nas longas-metragens, com um filme intitulado *Perdido por cem...* O protagonista da história é *Artur*, um jovem com uma vida profissional e sentimental instável que vive na Lisboa boémia e marginal e que se apaixona por *Joana*. Sem casa, família ou emprego, *Artur* arrisca tudo no seu amor, procurando com pequenos golpes angariar dinheiro suficiente para começar uma nova vida com *Joana* fora de Portugal. No entanto, o passado persegue-a e ela acaba assassinada no aeroporto antes de embarcar com *Artur* para Milão.

Tal como os autores dos filmes anteriores, também António-Pedro Vasconcelos usou na sua obra várias referências biográficas – suas e do grupo próximo de cúmplices cinéfilos. Inevitavelmente, o cineasta é identificado com o protagonista da trama: um jovem que vive da tradução e de outras pequenas tarefas no mundo artístico, que sonha ser actor, escritor ou realizador, e que tem um fascínio por viagens e uma imensa vontade de conhecer o mundo. Durante o filme, *Artur* liga para uma agência de viagens para saber os preços de bilhetes de avião para Paris, Roma e Nova Iorque, mesmo sem ter possibilidades financeiras para os comprar.

Para *Artur*, o fascínio pelo estrangeiro é evidente pela maneira de vestir, pela música que ouve, pelas leituras que lê, pelos filmes que vê e pelas referências culturais e artísticas. Mais do que *Artur*, estas referências são comuns a uma geração juvenil ou pré-adulta que se sentia amarrada pela política de isolamento internacional do regime salazarista.

Mas este fascínio pelo estrangeiro, em particular por Paris, é também motivado por razões económicas: *Rui*, um agente de artistas do entretenimento que tem interesses comerciais na capital francesa e que lá passa largas temporadas, fala do ambiente parisiense sob um ponto de vista mais material: «Vim agora de Paris! Boa viagem, por acaso... Rendeu bem, pá! Fui lá com um elenco... um show, pá... com guitarristas, uns fadistas e tal... Aquilo é uma mina... Paris é uma mina, pá... Já foste a Paris?»

Numa outra cena do filme, também protagonizada pelo empresário *Rui*, este fala com um dos seus artistas agenciados que faz carreira na cidade-luz, Vitório Santo, que a descreve como «a capital da Europa» e «a capital do mundo do espectáculo». Para o empresário *Rui*, o fascínio pelo estrangeiro é motivado sobretudo pelas grandes oportunidades de negócio.

O jovem protagonista *Artur*, o empresário *Rui* e outras personagens deste filme podem inserir-se no nível de sociabilidade que Sedas Nunes classifica como «classes médias»: «aqui e além surgem indícios do despontar de novas atitudes e novos comportamentos, nos quais se exprime, por um lado, a assimilação de esquemas de racionalidade económica moderna e, por outro, uma certa vontade de progresso,

³⁵ NUNES, Adérito Sedas – «Portugal, sociedade dualista em evolução», p. 64-65.

de inovação, de busca de novas fórmulas técnicas ou mesmo institucionais.» Estas «classes médias» caracterizavam-se por um «esforço de adaptação às condições do mundo moderno, agora mais claramente apercebidas num campo de visão mais lato» e foram responsáveis pelo aparecimento de «novos géneros de comércio, empresas de transportes colectivos, pequenos empreendimentos industriais» que «impedem a sociedade tradicional de estacionar no absoluto imobilismo».³⁶

O meio sócio-económico em que o protagonista e a generalidade das personagens circulam é o meio emergente das empresas de publicidade, de agenciamento de modelos e artistas musicais e da produção de conteúdos editoriais, musicais e televisivos, ou seja, trata-se um modo de subsistência a partir das designadas indústrias criativas que adquiriu protagonismo social e económico na sociedade portuguesa durante a década de 60.

No entender do investigador Rui Estrela, os anos 60 foram mesmo «a época de ouro da actividade publicitária em Portugal». No entanto, como não existia uma formação específica nesta área, os quadros das agências provêm de diversas áreas como direito, engenharia, economia, etc., «mas são as áreas da literatura e do jornalismo que mais marcam as agências neste período. (...) Estes intelectuais encontram na actividade publicitária uma forma de subsistência, que lhes era negada em outros sectores, uma vez que seguiam uma ideologia política de esquerda, censurada pelo estado português.» Por outro lado, a entrada e o reforço das empresas multinacionais do mercado português da publicidade na imprensa e na televisão contribuiu para gerar no público «um entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades», «pela modernidade e pelo progresso».³⁷

Algumas considerações finais

Ironicamente, a experiência europeia, materializada na marcada influência ou filiação internacional dos autores do novo cinema português, é a provável causadora do fracasso comercial de todas as obras destes autores durante este período. Se as vivências estrangeiras foram fundamentais na formação de uma estética cinéfila, foram também os cânones estrangeiros seguidos pelos jovens cineastas os principais responsáveis pelo alheamento progressivo do público:

Sucede que nós tínhamos tido uma aprendizagem em escolas europeias, em Paris e Londres, onde entrámos em contacto com o cinema europeu da nossa geração: *Nouvelle Vague*, *Free Cinema* e *Cinema Novo*. Era inevitável que tentássemos fazer em Portugal um cinema sintonizado com os códigos desses movimentos, quer ao nível da narrativa, quer ao nível da imagem. Sucede que, muitas vezes por razões censórias, esse cinema não chegou a Portugal e o público português se achava por isso exclusivamente habituado aos códigos do cinema americano, o que entrava em conflito com as nossas propostas.³⁸

³⁶ NUNES, Adérito Sedas – «Portugal, sociedade dualista em evolução». p. 65-66.

³⁷ ESTRELA, Rui – *A Publicidade no Estado Novo, 1960-1973*. Lisboa: Coleção Comunicando, 2005. p. 91-94.

³⁸ Fernando Lopes cit. in *Cinema Novo Português 1960/74*, p. 142.

Numa reflexão ensaística sobre juventude, rebeldia e resistência nos anos 60 em Portugal, Rui Bebiano lembra que a generalidade dos jovens dessa época «olhavam e liam» a sociedade à qual pertenciam «como se não fizessem parte dela, desenvolvendo uma forma de alteridade cultural – capaz de conter ideias, aspirações, costumes, atitudes, modos de ser, de parecer e de existir, pelos quais se distinguiam das gerações mais velhas – que se confrontava com a cultura dominante, rejeitando-a e, quando confrontada com a impossibilidade de a contrariar, procurando escapar-lhe.»³⁹

Adérito Sedas Nunes, já em 1964, alertara para esta eventual dificuldade na comunicação entre esta geração modernizada e a sociedade tradicional: «Demasiado concentrado, o sector moderno da sociedade portuguesa criou um “universo cultural” próprio, dificilmente permeável à percepção dos problemas e transformações do meio tradicional que o circunda».⁴⁰

Rui Bebiano lembra que, nos anos 60, o cidadão comum continuava a viver um estado de «ignorância europeia», persistindo ainda muitas ideias-feitas e preconceitos diversos, fruto da opção política pelo isolamento e posicionamento periférico em relação à Europa.⁴¹ Apesar dos apelos exteriores, a juventude tinha também de lutar contra a resistência da sociedade tradicional, que procurava diminuir os efeitos de modernização política e social, essencialmente, mas também cultural e artística.

A dificuldade de distribuição de diversos filmes estrangeiros em Portugal, ditada essencialmente pela acção da censura ou pelo monopólio do cinema americano, «não ajudaram a transformar o gosto do público e a encaminhá-lo para os nossos.» O «desfasamento total» entre o público e os jovens cinéfilos do novo cinema português acentuou-se, segundo Fernando Lopes⁴², por faltar ao público português o «estágio» no estrangeiro que permitiu abrir novos horizontes aos jovens realizadores e afastá-los do público português.

Independentemente da recepção do público e de apreciações críticas, os filmes então produzidos e escolhidos para *corpus* desta análise servem hoje como documentos privilegiados e testemunhos evidentes do clima de modernização que invadiu a geração de 60 e, em particular, a geração que promoveu a afirmação e reconhecimento novo cinema português.

³⁹ Bebiano, Rui – *O Poder da Imaginação*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 98.

⁴⁰ NUNES, Adérito Sedas – «Portugal, sociedade dualista em evolução», p. 76.

⁴¹ Bebiano, Rui – *O Poder da Imaginação*, p. 169.

⁴² Fernando Lopes cit. in «Centro Português de Cinema. Entrevista com Fernando Lopes». In *Cinema Novo Português 1960/74*, p. 62.