Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

Mestrado em Som e Imagem

Cinema e Audiovisual

2013/2014



É Hasteada a Bandeira do Novo Cinema Português:

Ernesto de Sousa e *Dom Roberto*

Teresa Oliveira Almeida

Professor Orientador: Prof. Doutor Henrique Manuel Pereira

Novembro de 2014

Dedicatória

Dedico a presente dissertação à artista plástica Helena Almeida, pela sua força, irreverência e contágio artístico. Nunca escondeu o seu interesse pelo meu trabalho e evolução académica. Agradeço-lhe as perguntas, o interesse e a paixão demonstrada. Temos o mesmo sangue e a mesma veia artística, orgulho-me disso.

Helena Almeida (1979-2014)

Agradecimentos

Em primeira estância quero agradecer todo o apoio incondicional e toda a ajuda preciosa que o Prof. Doutor Henrique Manuel Pereira me proporcionou. Foi o maior alicerce neste longo processo.

Ao cineasta Lauro António pela fabulosa conversa sobre o Novo Cinema Português no emblemático café *Vá Vá*. Ao Prof. Doutor Luís Reis Torgal pela sua simpatia e conhecimento invejável. Ao Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro por ter trocado a sua hora de almoço de sexta-feira para me falar sobre cinema e à Isabel Alves pelo acesso ao espólio de Ernesto de Sousa. A Paulo Cunha pela sua generosa cedência de documentos essenciais para o desenvolvimento da presente Dissertação. À minha irmã mais velha, pela paciência e pelas leituras intensivas da Dissertação.

Agradeço à Biblioteca Nacional, à Cinemateca Portuguesa e ao Museu do Neorrealismo em Vila Franca de Xira.

Aos que sempre estiveram ao meu lado na vida académica: Manuel, João e Hugo.

Ao meu avô por me ter incutido, ainda que inconscientemente, o gosto pelo cinema português.

Ao Prof. Doutor Adriano Nazareth por ter reforçado esse gosto.

Por último, o meu especial agradecimento a dois jovens, razão profunda da escolha deste tema, e mais particularmente às cartas de uma jovem de 21 anos, durante o ano de 1974, dirigidas ao seu namorado. A jovem encontrava-se em casa angustiada e o jovem na tropa à espera da "liberdade". São eles a minha mãe e o meu pai. Querendo explorar o período dos seus "verdes anos" cheguei a Ernesto de Sousa. Obrigada.

E, claro está, não podia deixar de agradecer a Ernesto de Sousa e ao seu fantoche *Dom Roberto*.

Resumo

"É Hasteada a Bandeira do Novo Cinema Português" dá título à presente dissertação que aborda o cinema produzido em Portugal durante o Estado Novo. Trata-se de uma viagem empreendida desde os anos 30 e 40, designada como a época de *ouro* do cinema português, passando pelo Movimento Cineclubista e pelo Neorrealismo nos anos 50, terminando na década de 60, com o Novo Cinema Português. *Dom Roberto* (1962), realizado por Ernesto de Sousa, é o filme que dá início a este último movimento. É também ele, enquanto objecto cinematográfico, que constitui o centro deste trabalho.

Dom Roberto é um filme originalmente controverso, devido à sua componente multifacetada. Sendo influenciado por diferentes áreas e correntes, questiona-se se será digno de representar o movimento vanguardista designado por Novo Cinema Português. Tendo em vista esse apuramento, conduziu-se uma investigação pelo espólio de Ernesto de Sousa, bem como por artigos de jornais e de revistas, no período de 1959 a 1962. No mesmo sentido de esclarecimento daquela problemática vão as entrevistas realizadas com o cineasta Lauro António, com o historiador Luís Reis Torgal e com o jornalista Paulo Filipe Monteiro.

Pelo modo de produção, designadamente pela angariação de fundos – por via da Cooperativa de Espectador, forma inovadora de financiar a sétima arte – *Dom Roberto* liga-se ao filme *Bom dia, Alegria!* (Projeto Final de Mestrado).

Com um enfoque especial na obra do realizador Ernesto de Sousa e em *Dom Roberto*, sua única longa-metragem, esta dissertação torna patente certas peculiaridades das produções cinematográficas durante o regime salazarista, as suas dificuldades e conquistas.

Será que o cinema de hoje deve alguma coisa àquele remoto "hastear da bandeira"?

Palavras Chave: Novo Cinema Português, *Nouvelle Vague,* Neorrealismo, Cineclubismo, Estado Novo, Ernesto de Sousa, *Dom Roberto* e Cooperativa de Espectadores.

Abstract

The following Master's Thesis is named "É Hasteada a Bandeira do Novo Cinema Português" ("The New Portuguese Cinema Flag is Flown") which approaches the subject of the cinema industry in Portugal during the "Estado Novo" era. This thesis approaches subjects starting with the decades of 1930 and 1940, when the golden era of the Portuguese cinema was predominant, also touching the the Cineclub movement and the Portuguese Neorealism during the 1950's decade and finishing by dealing with the subject of the "Novo Cinema Português" ("New Portuguese Cinema") which starts on the 1960's decade. Ernesto Sousa directs the movie that starts this movement: *Dom Roberto* (1962) is the main object of research of this work.

Dom Roberto is a movie originally controversial due to its multifaceted component. Different areas and movements influence it. For that reason, the doubt arises: is the movie worthy of representing the Portuguese vanguardist movement? The answer to that question is analysed by taking into consideration the assets of Ernesto de Sousa such as newspapers articles and magazines (1959-1962). The interviews conducted to Lauro António, Portuguese cineaste, to Luís Reis Torgal, Portuguese historian and to Paulo Filipe Monteiro, Portuguese Journalist are equally important for the subject at hands.

The mode of production, in particular by raising funds - through the Viewer's Cooperative, innovative way to finance the seventh art - *Dom Roberto* attach the film *Bom, dia Alegria!* (Final Project Master).

With a special focus on the work of director Ernesto de Sousa and the movie Dom Roberto, his only feature film, this thesis makes clear certain peculiarities of film productions during the Salazar regime, their difficulties and achievements.

Keywords: New Portuguese Cinema, *Nouvelle Vague*, *Neorealism*, Film Society, Estado Novo, Ernesto de Sousa, *Dom Roberto* and Viewers' Cooperative.

Índice

Lista de Figuras **9**

1 Introdução **11**

1.1 Apresentação do tema de investigação e do projeto final que lhe diz respeito *12*

1.2 Apresentação da problemática *13*

1.3 Metodologia utilizada para a Investigação *14*

2 Novas Vagas no Cinema Mundial e o Panorama do Cinema Nacional: Origem do Novo Cinema **16**

2.1 Introdução: O Nascimento das Novas Vagas *16*

2.2 Contexto Histórico Mundial *17*

2.3 Contexto Histórico Nacional *24*

2.3.1 Cinema de *Ouro* do Estado Novo e as Políticas de António Ferro 26

2.3.2 – Anos 50 do Cinema Português e o *Neorrealismo* de Manuel Guimarães 32

2.3.3 – Movimento Cineclubista 37

2.4 Nascimento do Novo Cinema Português *40*

2.4.1 Novo Cinema: Fase das Produções de António da Cunha Telles e a *Fase* Gulbenkian 47

2.5 Conclusão: Cessa o Novo Cinema, Perdura a Influência *54*

3 Ernesto de Sousa e *"Dom Roberto"* – Oscilação entre o Neorrealismo e o Novo Cinema Português **55**

3.1 Introdução *55*

3.2 Biografia de Ernesto de Sousa *57*

3.2.1 Cineclube *Círculo de Cinema* e Revista *Imagem* 62

3.3 Dom Roberto de Ernesto de Sousa *65*

3.3.1 Divergência de opiniões acerca de *Dom Roberto* 72

3.3.2 Oscilação do filme entre o Neorrealismo e o Novo Cinema Português. 77

3.4 Conclusão: A importância do Filme Dom Roberto para a História do Cinema Nacional. *83*

4 Cooperativa do Espectador: Uma ligação com o Projeto Final *Bom dia, Alegria!* **85**

4.1 Introdução ao Projeto Final. *85*

4.2 Cooperativa de Espectador em Dom Roberto *87*

4.3 Cooperativa do Espectador: Análise e ligação da produção do Bom dia, Alegria com a produção de Dom Roberto de Ernesto de Sousa. *90*

4.4 Recurso a Novas Formas de Produção: Conclusão de Capítulo *95*

5 Conclusão Error! Bookmark not defined.

Bibliografia **99**

APÊNDICES **110**

APÊNDICE A *111*

APÊNDICE B *119*

APÊNDICE C *124*

APÊNDICE D *128*

ANEXOS **129**

ANEXO A: *Projeto de Estatutos da Federação Portuguesa de Cineclubes - Capítulo I* *130*

ANEXO B*: Carta Aberta do Cineclube do Porto dirigida ao Ministro da Educação* *133*

ANEXO C: *Tabela da situação do cinema, em comparação com o aparecimento da televisão, entre os anos 1958 e 1970 em Portugal* *136*

ANEXO D: *Quadro Estatístico da Produção Cinematográfica (longas-metragens) em Portugal entre o ano de 1950 a 1962.* *136*

ANEXO E: *Programa da Semana de Estudos do Novo Cinema Português.* *137*

ANEXO F: *Excerto do documento (introdução) "O Ofício do Cinema em Portugal"* *140*

ANEXO G: *Estatutos do Centro Português de Cinema criado pela Fundação Gulbenkian (1971) – Até ao Capítulo III* *139*

ANEXO H: *Importância do Café Vává no surgimento do Novo Cinema Português* *143*

ANEXO I: *Entrevista dada por Ernesto de Sousa ao Jornal Francês Témoignage Chrétien* *149*

ANEXO J: *Carta redigida a Ernesto de Sousa, pelo seu cunhado, aquando a sua prisão em 1963.* *151*

ANEXO K: *Texto do Telegrama dirigido a Salazar por várias personalidades do Cinema Francês pela libertação de Ernesto de Sousa* *152*

ANEXO L: *Inquérito sobre Novo Cinema Português realizado pela Cinemateca Portuguesa a Ernesto de Sousa* *153*

ANEXO M: *Cartaz do Filme Dom Roberto (1962) de Ernesto de Sousa* *157*

ANEXO N: *Fotografias dos locais de filmagem de Dom Roberto (1962) de Ernesto de Sousa e Verdes Anos (1963) de Paulo Rocha.* *158*

ANEXO O: *Artigos de Jornais e Revistas sobre Dom Roberto* *159*

ANEXO P: *Fotografias da Exposição "A Batalha pelo Conteúdo" no Museu do Neorrealismo em Vila Franca de Xira* *165*

ANEXO Q: *Estatutos da Cooperativa de Espectador* *169*

ANEXO R*: Notícias na Imprensa sobre a produção do "Bom dia, Alegria"* *171*

ANEXO S*: Orçamento de Pré-Produção do Bom dia, Alegria!* *175*

Lista de Figuras

1. Figura 1– Fotograma do filme *Les 400 Coups* 1959 de François Truffaut.
2. Figura 2 – Fotograma do filme *Les 400 Coups* 1959 de François Truffaut.
3. Figura 3 – Cartaz de cinema Italiano (Neorrealista) nas salas de cinema em Portugal.
4. Figura 4 – Fotograma do filme *Roma, Città Aperta* 1945 de Roberto Rossellini.
5. Figura 5 – Fotograma do filme *Ladri di Biciclette* 1948 de Vittorio de Sica.
6. Figura 6 – Fotograma do filme *Momma don't allow* 1955 de Karel Reisz.
7. Figura 7 – Fotograma do filme *If... 1969 de* Lindsay Anderson.
8. Figura 8 – Cartaz do filme *A Severa* 1931 de Leitão de Barros.
9. Figura 9 – Cartaz do filme *A Canção de Lisboa* 1933 de Conttinelli Telmo.
10. Figura 10 – Fotograma do filme de propaganda política do Estado Novo: *A Revolução de Maio* (1936) de António Lopes Ribeiro.
11. Figura 11 – Fotograma do filme *A Canção da Terra* (1938) de Jorge Brum do Canto.
12. Figura 12 – Cartaz do filme histórico *Camões* (1946) de Leitão de Barros.
13. Figura 13 – Cartaz do filme histórico *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto.
14. Figura 14 – Comunicado para a RTP de António de Oliveira Salazar.
15. Figura 15 – Cartaz de divulgação no Cinema *Eden* do filme de Manuel de Guimarães *Saltimbancos* (1951).
16. Figura 16 – Cartaz de divulgação do filme *Nazaré* (1953) de Manuel de Guimarães.
17. Figura 17 – Alves Costa, crítico e escritor de cinema, no primeiro Encontro Nacional de Cineclubes que teve lugar em Lisboa.
18. Figura 18 – Cartaz do 3º Encontro de Cineclubes, 1953.
19. Figura 19 – Carta escrita por Alves Costa direcionada a José Borrego abordando a questão da necessidade em falar com o Ministro da Educação.
20. Figura 20 – Primeira página dos Estatutos da Federação Portuguesa dos Cineclubes. Anotações do dirigente do Cineclube do Porto, José Borrego.
21. Figura 21 – Local de rodagem dos *Verdes Anos* (1963), antiga morada de Paulo Rocha e atual de Lauro António. Fotografia da minha autoria (2013).
22. Figura 22 – Fotograma dos *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha.
23. Figura 23 – Fotograma do filme *Domingo à Tarde* (1966) de António Macedo.
24. Figura 24 – Fotograma do filme *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes.
25. Figura 25 – Fotograma de *Verdes Anos* (1963) do realizador Paulo Rocha, produzido por António da Cunha Telles. Cena representada por *Ilda* dentro da sapataria de *Júlio.*
26. Figura 26 – Fotograma de *Verdes Anos* (1963) do realizador Paulo Rocha, produzido por António da Cunha Telles. Cena que representa Ilda na cozinha, no seu local de trabalho.

27. Figura 27 – Fotograma de *Nojo aos Cães* (1970) do realizador António Macedo.
28. Figura 28 – Fotograma de *A Sagrada Família* (1972) de João César Monteiro.
29. Figura 29 – Fotograma de *Mal Amado* (1974) de Fernando Matos Silva.
30. Figura 30 – Fotograma de *O Cerco* (1970) de António da Cunha Telles. Visível a marca de gelados *Olá* como *product placemente.*
31. Figura 31 – Cartaz a publicitar a *Semana Do Novo Cinema Português* no Cineclube do Porto em 1967.
32. Figura 32 – Fotograma do programa da RTP2 intitulado "História do Cinema Português – 1960/1974".
33. Figura 33 – Ernesto de Sousa (1980).
34. Figura 34 – Ernesto de Sousa (de costas) na redação da Revista *Imagem.*
35. Figura 35 – Movimentos estudantis: Conferência dada por Ernesto de Sousa sobre o *Cinema Moderno* (1965).
36. Figura 36 – Movimentos estudantis: Conferência dada por Ernesto de Sousa sobre perspectivas *Dum Novo Cinema Português*
37. Figura 37 – Cartaz da exposição de *solidariedade com os presos políticos anti-fascistas*.
38. Figura 38 – Jantar em Lisboa com a presença de François Truffaut. António da Cunha Telles (último da direita) e Ernesto de Sousa (primeiro do lado esquerdo) também estão presentes.
39. Figura 39 – Ernesto de Sousa na cave do Cine San Carlos onde encontrou os painéis exteriores de Almada Negreiros.
40. Figura 40 – Boletim do *Círculo de Cinema*, 1947.
41. Figura 41 – Boletim do *Círculo de Cinema*, 1947.
42. Figura 42 – Fotografia de Ernesto de Sousa aos frescos de Júlio Pomar no Cinema Batalha.
43. Figura 43 – Fotografia da redação da Revista *Imagem.*
44. Figura 44 – Capa da Revista *Imagem.*
45. Figura 45 – Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. A personagem João Barbelas tenta decorar uma das ruas de Lisboa, como se de um quarto se tratasse, onde irá dormir ao relento.
46. Figura 46 – Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. À esquerda de camisa preta está representado o "bufo", João Barbelas com o cão ao colo e Gabriel a construir o seu automóvel no Pátio dos Quintalinhos.
47. Figura 47 – Fotografia da minha autoria (Outubro de 2014) do Pátio dos Quintalinhos, local de filmagem da cena representada na figura 46.
48. Figura 48 – Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. À direita está pintado o armário na parede, cobrindo as paredes vazias da casa abandonada.

49. Figura 49 – Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. João Barbelas e Maria dançam. Nesta fase da narrativa a felicidade invade-os. A depressão de Maria tende a desaparecer.
50. Figura 50 – Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. João Barbelas com o objectivo de parecer apresentável para entrevistas de emprego rouba um casaco a um espantalho de um quintal alheio.
51. Figura 51 – Fotografia da rodagem de *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa.
52. Figura 52 – Fotografia da rodagem de *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa.
53. Figura 53 – Fotografia de recortes de jornal presente no espólio online de Ernesto de Sousa.
54. Figura 54 – Fotograma do filme *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa.
55. Figura 55 – Fotograma do filme *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin.
56. Figura 56 – Imagem da rodagem de *Dom Roberto.* Augusto Lopes (som) regista o som síncrono.
57. Figura 57 – Fotografia da representação de *Dom Roberto* no Festival de Cannes.
58. Figura 58 – Fotografia da representação de *Dom Roberto* no Festival de Locarno.
59. Figura 59 – Entrevista de Ernesto de Sousa a Vittorio de Sica em Lisboa, in Revista Imagem s/data.
60. Figura 60 – Fotograma do documentário da RTP2 *A História do Cinema Português* - parte 5.
61. Figura 61 – Cartaz da sessão de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!* no Restaurante Refúgio no Porto.
62. Figura 62 – Cartaz da sessão de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!* na Biblioteca Municipal de Santo Tirso.
63. Figura 63 – Cartaz da sessão de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!* no Casino de Espinho.
64. Figura 64 – Cartaz da sessão de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!* no Cultural de Vila das Aves.
65. Figura 65 – Imagem do cupão de doação de dinheiro para a produção *Bom dia, Alegria!*
66. Figura 66 – Imagem do bilhete de entrada para as sessões de angariação de fundo para a produção *Bom dia, Alegria!*
67. Figura 67 – Fotografia das sessões de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!.*
68. Figura 68 – Fotografia das sessões de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!.*
69. Figura 69 – Artigo de jornal sobre as sessões de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!.*
70. Figura 70 – Artigo de jornal sobre as sessões de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!.*

1 Introdução

1.1 Apresentação de *Dom Roberto*

A história de Portugal entre 1933 e 1974 (Estado Novo) conta com um cinema singular, feito de filmes esquecidos, censurados, ou considerados de *ouro*, intemporais. Ninguém esquece uma boa comédia dos anos 30, como é o caso da *Canção de Lisboa.* Com gosto, reve-se hoje *Aniki-Bóbó,* e relembra-se os *Verdes Anos.* São obras símbolo da história do cinema nacional. Mas existem tantas mais. Nesta dissertação, quis explorar os filmes que caíram no esquecimento de muitos portugueses e que, sem divulgação só com pesquisa, os conseguimos *ressuscitar*.

Para descobrir estas obras da história do cinema português é necessário estudar toda a sua contextualização política, social e artística. Todas as correntes que influenciaram o nosso cinema, todos os movimentos e todas as gerações. Têm lugar nesta narrativa uma geração Cineclubista, uma geração Neorrealista e uma geração do Novo Cinema: gerações de coragem e de mudança.

Dom Roberto, de Ernesto de Sousa foi, de entre todas as obras, aquela que mais interesse me suscitou. Trata-se de uma obra única deste realizador de personalidade irreverente, multifacetada e ativa, fundador do primeiro cineclube português, escritor neorrealista, crítico de arte, professor, artista experimental e jornalista. Ernesto de Sousa lutou por um cinema moderno e vanguardista. Realizando *Dom Roberto,* em 1962, abre caminho para um Novo Cinema em Portugal. Esse Novo Cinema é influenciado pelas Novas Vagas que iam florescendo um pouco por todo o mundo. O Neorrealismo Italiano, o *Free Cinema* e, sobretudo, a *Nouvelle Vague,* foram as principais fontes de influência do nosso Novo Cinema. Tais influências provinham de países com uma certa liberdade democrática, não sendo porém esse o nosso caso. Vivíamos sob o regime de Salazar e posteriormente de Marcello Caetano. As restrições eram imensas e as *lutas* necessárias. A melhor forma de criar cinema nestas circunstâncias era fazer passar de forma inteligente, quase imperceptível, numa palavra, subliminar, mensagens opostas ao regime. Entre vitórias e derrotas, os frutos dessa luta acabaram por surgir, conseguindo-se dignificar o cinema moderno, através do Novo Cinema Português. O 25 de Abril, no cinema e nas outras artes, surgiu em simultâneo.

Pese embora tenha aprofundado todo o meu estudo e pesquisa, focando-me na obra de Ernesto de Sousa e no seu filme *Dom Roberto,* não deixei de abordar todo o movimento do

Novo Cinema Português até ao ponto em que este cessa: 25 de Abril de 1974. Em *Dom Roberto* trato a temática, a polémica, a estética, bem como o seu significado poético. Trata-se de uma obra controversa por não se enquadrar inteiramente numa corrente específica, o que não invalida que seja uma das obras mais importantes do cinema de resistência. É minha firme intenção apresentar factos que o comprovem.

A nível cinematográfico *Dom Roberto* traz também algumas inovações. Para combater a falta de apoio de fundos do Estado destinados ao cinema, Ernesto de Sousa inaugura, em Portugal, um singular modo de produção: uma Cooperativa de Espectadores. É neste ponto que faço a ligação com o meu projeto final *Bom dia, Alegria!,* no âmbito do qual exerci funções de produtora.

1.2 Apresentação da problemática

O Estado Novo, desde o seu início (1933), inaugura o Secretariado de Propaganda Nacional. O dirigente António Ferro cria, até à sua saída, em 1949, vários incentivos para o crescimento do cinema nacional. Dessa forma contribui para o surgimento do cinema comédia dos anos 30 e 40. Este cinema, considerado de *ouro,* é imortalizado por Vasco Santana e Beatriz Costa que contagiavam o povo português com a sua boa disposição. Esse estado de espírito altera-se por completo na década de 50, uma vez que o cinema do regime se torna mais rígido. São então produzidos filmes que retratam a história portuguesa nos tempos de glória. Trata-se, porém, de obras com estética classicista, sem inovação e que acabam por cansar o espectador habituado a um cinema de comédia.

Em contraponto, nos anos 50 ocorrem as principais obras neorrealistas no cinema através do realizador Manuel de Guimarães. Porém, estas obras são totalmente cortadas pela censura, desfigurando-as, originando assim pouca audiência. Nem tudo são más notícias. O Movimento Cineclubista começa a ganhar força no nosso país e a provocar no povo português a vontade de ver *novo* cinema. Nascem, fruto deste movimento, vários críticos e escritores da sétima arte, e futuros técnicos e cineastas do Novo Cinema Português. Este movimento acabou por ser, perante o regime, uma das suas mais poderosas frentes de oposição. Paralelamente formavam-se no estrangeiro, cineastas-chave para a modernização do cinema em Portugal na década seguinte.

Fruto do Movimento Cineclubista e com vontade de *mudar* o panorama nacional do cinema, nasce o primeiro filme que faz a ponte entre o *velho* e o *novo* cinema. Trata-se de *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa. Como filme transitório, *Dom Roberto,* representava antes da sua estreia, um sinal de esperança para um cinema puramente vanguardista. Após a sua estreia, a crítica foi bastante dura, por considerar que esta obra ficou a *meio* na revolução estética, assemelhando-se ainda ao Neorrealismo da década anterior.

A identidade de *Dom Roberto* é desta forma ambígua. Contudo apesar de ter ficado a *meio,* a nível estético*,* esse *meio*, na minha opinião, foi um marco impulsionador para o início do Novo Cinema. E o facto é que todos os capítulos do Novo Cinema iniciam com referências a *Dom Roberto.*

A problemática da autenticidade da obra de Ernesto de Sousa é o assunto primordial da presente dissertação. O título "É Hasteada a Bandeira do Novo Cinema Português" tem um lado poético tal como a temática de *Dom Roberto.* Contudo representa a minha defesa perante o filme de Ernesto de Sousa. Não interessa tanto a que movimento pertence mas sim, o que representou e o que proporcionou ao cinema nacional. Mudou a história do nosso cinema para melhor, e isso foi *novo* o suficiente.

1.3 Metodologia e descrição utilizada para a Investigação

Procurei desde o início encontrar alguém que me falasse de viva voz do cinema no Estado Novo. Através do meu orientador, Prof. Doutor Henrique Manuel Pereira, surgiu a ideia de entrevistar Lauro António. Pouco depois, estabelecido o contacto, parti para Lisboa ao seu encontro. A entrevista, realizada no café *VáVá* (café tertúlia onde "nasceu" o Novo Cinema Português), converteu-se numa conversa de aproximadamente três horas. Nessa altura não tinha ainda estruturado a minha dissertação e pretendia investigar o filme *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. Após essa tarde decidi mudar por completo o rumo da minha dissertação. Através de Lauro António, descobri *Dom Roberto.* A partir daí, toda a investigação acerca desta obra foi verdadeiramente apaixonante. Descobri que o realizador Ernesto de Sousa foi o fundador do cineclubismo em Portugal. Posto isso, decidi pesquisar a importância do Movimento Cineclubista durante o Estado Novo. Todavia, este tema não é verdadeiramente perceptível se não se recuar até aos anos 30, início do Estado Novo. É necessário perceber toda a evolução do cinema em Portugal até chegar aos anos 60.

Nesse aspecto, passei pelas comédias de Continelli Telmo, pelo Neorrealismo de Manuel de Guimarães e, passando por *Dom Roberto,* descobri uma geração de 60 irreverente e com vontade de mudar por completo o panorama do cinema nacional. Lauro António viveu em primeira mão toda esta mudança, fazendo parte da geração de 60. A entrevista que realizei no café *Vává* foi profundamente inspiradora para todo o processo de construção da presente dissertação.

Para me ajudar a compreender melhor a diferença entre os movimentos Neorrealista e Novo Cinema entrevistei o Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro que é coautor do livro *O cinema sob o olhar de Salazar.* Para completar a falha da contextualização histórica do Estado Novo fiz uma nova entrevista ao historiador Prof. Doutor Luís Reis Torgal.

As entrevistas foram, sem dúvida, uma ajuda preciosa para a construção e apreensão deste tema. Também a consulta do espólio de Ernesto de Sousa na Biblioteca Nacional foi inspiradora. Decidi passar mais dois dias em Lisboa e descobrir os locais de filmagem de *Dom Roberto.* Fotografei assim, um dos locais mais emblemáticos do filme, o Pátio dos Quintalinhos. Na Cinemateca Portuguesa consegui pesquisar vários artigos de jornais e de revista que anunciavam a estreia de *Dom Roberto* em 1962. As leituras dos livros dos historiadores de cinema Luís de Pina, João Bénard Costa e Alves Costa, foram cruciais para o desenvolvimento dos capítulos que constituem a minha dissertação. Por último, tenho que referir o método mais recorrente durante todo o processo de escrita deste trabalho: visualização de filmes portugueses (dos anos 30 até ao final dos anos 70). Muitos filmes. Tentei ver o máximo que pude. Apaixonei-me mais profundamente pelo cinema português e julgo que me aproximei da sua diversidade e identidade.

2 Novas Vagas no Cinema Mundial e o Panorama do Cinema Nacional: Origem do Novo Cinema

2.1 Introdução: O Nascimento das Novas Vagas

Para se perceber a importância do Novo Cinema Português e o seu impacto no país é necessário uma contextualização detalhada da história internacional e nacional.

Esta contextualização torna-se necessária não só ao nível cinematográfico, como aos níveis histórico, político e social. O final da Segunda Grande Guerra dá o mote para a propagação do chamado *cinema de verdade*, em que transpareciam os problemas da sociedade do pós-guerra. O cinema Neorrealista, a *Nouvelle Vague* e o *Free Cinema* consistiram em movimentos-chave que estiveram na base do nascimento e do desenvolvimento do Novo Cinema Português.

Quanto ao contexto nacional, é necessário retroceder até à formação do Estado Novo. No que diz respeito à história do cinema, isso significa a passagem pelo Cinema de *Ouro* português (as comédias consagradas), pelo cinema de propaganda, na década de 50, que se traduz numa desvalorização e num utilitarismo da sétima arte e, por fim o nascimento do Novo Cinema Português, que se alimenta da revolução dos movimentos cineclubistas e das revistas de arte. A História do Cinema Português durante o Estado Novo (1933-1974) não pode ser dissociada da História do próprio Estado Novo, uma vez que existiram sempre claras interferências culturais por parte dos elementos do Estado. Assim, a evolução e o retrocesso sucessivos a que assistimos durante a década de 40, por exemplo, devem-se a avanços e recuos na política de censura e de nacionalismo próprios de uma ditadura.

Já no final do regime, nasce a geração de 60, criadora do *Novo Cinema Português*. Esta geração faz questão de construir um cinema português que seja motivo de orgulho nacional.

Este capítulo pretende abordar e analisar as questões de caráter social e artístico que estiveram, nomeadamente, na origem dos constrangimentos dos cineastas e das soluções encontradas para o combate à monotonia cinematográfica. As obras cinematográficas inseridas "na corrente do Novo Cinema, que emerge como força de renovação e oposição" [1] conseguem fugir às restrições ideológicas do regime. Proporcionam, assim, o arranque da batalha pela arte. A batalha do Novo Cinema foi vencida, e ainda hoje, sentimos as réplicas das suas conquistas.

[1] CABRERA, Ana. *Censura Nunca Mais – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Óbidos: Alêtheia Editores, 2013, pp. 129.

2.2 Contexto Histórico Mundial

O Novo Cinema Português é o movimento cinematográfico surgido em Portugal nos anos 60, influenciado essencialmente por três movimentos cinematográficos vividos, de forma particular, em Itália, França e Inglaterra. Trata-se do Neorrealismo Italiano, surgido nos anos 40, o *Free Cinema,* em Inglaterra na década de 50 e, posteriormente, a *Nouvelle Vague*, em França com início no ano de 1959. "De 1955 a esta parte, têm vindo a revelar-se, em todo o mundo, as chamadas "novas vagas". Esta expressão, surgida em França, é aqui entendida num sentido lato: promoção, por uma primeira longa-metragem, de novos realizadores, de maturidade, tendências e formações diversas, que vêm impor-se junto dos realizadores já consagrados e que em certa medida renovam a arte do filme" [2].

De todos os movimentos referidos, é a *Nouvelle Vague* [3] a que mais influencia o Novo Cinema Português, devido aos académicos portugueses que se graduam em França e que trazem para Portugal uma nova linguagem do cinema. É o caso do realizador Paulo Rocha e do produtor António da Cunha Telles. A *Nouvelle Vague* marca não só os cineastas portugueses, mas também grande parte do mundo da sétima arte, uma vez que alia a inovação à irreverência dos jovens cineastas que desejavam estabelecer uma ruptura com o *velho* cinema, fazendo-se afirmar pela novidade de narrativas, estética e pensamento.

Com o fim da Segunda Grande Guerra, os jovens académicos, enfastiados do cinema comercial e do enorme aparato das estrelas de cinema, ficam deslumbrados com os filmes que visionaram nos cineclubes. Ao mesmo tempo, André Bazin, crítico e teórico cinematográfico, cria a célebre revista *Les Cahiers du Cinéma,* no ano de 1950, que reuniu jovens críticos que se tornam realizadores chave deste movimento. Entre eles, destacam-se nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, e Claude Chabrol. A revista *Les Cahiers du Cinéma* juntamente com os cineclubes, tornaram-se num meio de permuta de conhecimentos e germinação de novas ideias. Nascem assim teorias sobre a sétima arte e sobre as exigências de um *cinema de autor*.

A *Nouvelle Vague* tentou transformar o cinema francês, através de uma abordagem mais humana, destacando o perfil psicológico das personagens e os temas do quotidiano. Este

[2] SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial.* Lisboa: Livros Horizonte, 1983, vol. 3, pp. 563.

[3] Neste capítulo são apresentados os movimentos internacionais que influenciaram o Novo Cinema Português. A escolha foi feita por ordem de maior influência, não por ordem cronológica.

movimento desvaloriza as vedetas e beldades do cinema, em favor dos atores amadores e não-comerciais.

A linguagem dos filmes pertencentes à Nova Vaga Francesa parece fazer transparecer uma certa inocência: a produção de baixos custos e o uso da luz natural, por exemplo, conferem à narrativa um ar mais desnudado, menos artificial. Denota-se uma imagem mais pura e sensível, tornando-se num imperfeito quase real e muito próximo do documental. É quase como um retorno à "infância" do cinema, afastando-se conscientemente do cinema comercial dos anos 50. François Truffaut consegue transmitir a pureza e simplicidade através dos seus atores amadores como se verifica em *Les 400 Coups* (1959). As "crianças" de Truffaut transmitem verdadeiramente a simplicidade das suas ações, proporcionando ao espectador uma maior identificação com as personagens.





Figuras 1 e 2 – Fotograma do filme *Les 400 Coups* 1959 de François Truffaut.

Esta nova vaga francesa configura uma era dedicada à importância do cinema de autor e do papel do realizador. As experiências de vida de vários realizadores, como François Truffaut, fizeram com que as histórias fossem transmitidas com mais dureza, crueza e verdade, à semelhança da sua geração. A empatia com o público aumenta (a verosimilhança das histórias aproxima-se do quotidiano francês) e os produtores admiram-se como obras de tão baixo orçamento conseguem gerar um lucro superior ao das mega-produções feitas até então. Os temas são atuais, e as narrativas atrativas e irreverentes. Temas como a posição social da mulher (filmes de Jean-Luc Godard: *Vivre sa Vie, Le Mépris* e *Une Femme marieé)* e o suicídio (*Feu Follet* de Louis Malle) são abordados da maneira mais realista e irreverente possível.

A *Nouvelle Vague* transforma-se num meio de propagação de um estilo e de um movimento cinematográfico que atinge a Europa e o Mundo. Dela nascem o Cinema Novo

Espanhol, Brasileiro e Português, registando-se ainda influências em *Hollywood*. Curiosamente, é nos países sob ditadura, como o caso de Portugal e países do Leste da Europa, que a *Nouvelle Vague* ganha maior força e influência.

Apesar de a *Nouvelle Vague* consistir na principal influência do Novo Cinema Português, foi através do Neorrealismo Italiano que estes dois movimentos se ergueram. O Neorrealismo é o primeiro movimento pós-guerra no cinema e marca, assim, uma matriz seguida pelas "novas vagas". Cada vaga tem as suas próprias características, contudo alguns elementos fundamentais do Neorrealismo estão presentes por norma: orçamentos baixos, imagens de rua, atores amadores e temáticas do quotidiano. Assim sendo, os cineastas portugueses dos anos 50 e 60 são influenciados pela estética do movimento Neorrealista dos anos 40 e pelas condições e repercussões sociais e económicas do pós-guerra. O Neorrealismo Italiano influencia não só o Novo Cinema, como também, o Neorrealismo Português, presente nos anos 50, nos filmes de Manuel de Guimarães.



Figura 3 – Cartaz de cinema Italiano (Neorrealista) nas salas de cinema em Portugal.

Trata-se de um movimento cinematográfico que nasce de uma Itália abalada por um governo fascista e pelo pós-guerra. A Itália vive nos anos 40 em condições de grande miséria, decorrentes de uma instabilidade política, onde o desemprego, a fome e as precárias condições de habitação aumentam exponencialmente. Essa era a dura realidade e por isso o alvo principal de apresentação da verdade através do cinema. Os maiores expoentes do Neorrealismo foram os realizadores Luchino Visconti (*"Ossessione"* 1943), Roberto

Rosellini, (*"Roma, Città Aperta"* 1945) e Vittorio de Sica (*"Sciuscià"* 1946, "*Ladri di Biciclette"* 1948 e *"Umberto D."* 1952). Os realizadores neorrealistas sentiram o ímpeto e, em alguns casos, o dever de agregar as narrativas das suas obras cinematográficas com a realidade, assim como os atores às pessoas, escolhendo amadores para os seus papéis. Aliado ao movimento político de esquerda, os neorrealistas tornam a criação destes filmes na "fuga" necessária a toda a opressão exercida durante a permanência do governo fascista em Itália. Reergueram moralmente a cultura de Itália através da intensificação da relação entre a sétima arte e a realidade.





Figuras 4 e 5 – Fotogramas dos filmes *Roma, Città Aperta* 1945 de Roberto Rossellini e *Ladri di Biciclette* 1948 de Vittorio de Sica.

O Neorrealismo rompe, de facto, com a estética e com os ideais fascistas que se cingiam a uma estética totalmente positiva e moral. Infelizmente essa mensagem não correspondia à realidade das massas nem à situação social e económica da época. O cinema permitido pelo fascismo era, acima de tudo, um cinema com personagens glamorosas e cenários decorados com ostentação. Não raro, era também "propaganda patriótica", em geral composta por épicos belicistas baseados em campanhas militares reais. Algo que se distanciava a largos passos da realidade do momento, fazendo emergir uma saudade imensa, duma Itália outrora gloriosa.

Roma, Città Aperta, o filme de Roberto Rosellini é um dos marcos mais importantes na história do cinema Neorrealista Italiano e mundial. Começou a ser realizado ainda durante o tempo da Segunda Guerra Mundial. Algumas das cenas do filme foram filmadas secretamente, tornando assim o filme mais real. Rosellini demonstra em *Roma, Città Aperta* a situação de opressão, medo e miséria a que a população italiana ficou sujeita durante a ocupação nazi alemã na Segunda Grande Guerra. Trata-se de uma obra completa que transmite o estado psicológico da população e a sua luta contra as injustiças, conseguindo

assim materializar-se num documento histórico importante para o Mundo. "Rosselini quase sem esforço captou para sempre a tensão e a tragédia das experiências italianas durante a ocupação alemã e a luta partidária contra os invasores nazistas." [4]

O Neorrealismo Italiano abre as portas para um novo cinema, um cinema de verdade, mas transporta consigo uma notável técnica cinematográfica, "Eles foram cuidadosamente feitos com bons argumentos, diálogos elaborados, excelente captação e edição" [5], sem espaço para grandes encenações ou atores profissionais.

O Neorrealismo não só resultou num impulso moral para o cinema italiano, como influenciou todo o cinema mundial, resultando num movimento *anti-hollywoodesco* que acabaria por personificar as novas vagas cinematográficas dos anos 60.

Com o fim do regime de Benito Mussolini, em 1943, o Neorrealismo decide apresentar a realidade do povo e de todas as mazelas geradas na sociedade pela guerra e por um regime fascista. Este movimento cinematográfico ganha um grande impacto não só pelas temáticas, mas também pela qualidade dos seus filmes. "Apesar do curto período do Neorrealismo, este teve um forte impacto sobre os cineastas europeus durante a segunda metade do século. A qualidade destes filmes explica, pelo menos parcialmente, a sua influência.". [6]

Posteriormente, na Grã-Bretanha, o *Free Cinema* nascido nos anos 50, é caracterizado pelos mesmos ideais do Neorrealismo Italiano (e que haveriam de marcar a *Nouvelle Vague*) na sua forma mais genérica: estética realista, temas do quotidiano e a quebra da artificialidade narrativa de Hollywood.

"O melhor autor do "free cinema" foi Karel Reisz, a quem se deve "Momma don't allow", sobre fanáticos da dança, e "We are the Lambeth Boys", filme-inquérito sobre a juventude popular" [7]. Contudo, "*If...*" de 1969 do realizador Lindsay Anderson é um dos filmes mais notáveis do *Free Cinema* pois, de uma forma realista e emocional retrata o rigor abusivo de um colégio interno de rapazes e a sua revolta para com os professores e tutores. Os atores são de excelência e as emoções bastante reais.

---

[4] BONDANELLA, Peter. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. Nova Iorque: Continuum, 1997, pp. 37 - "Rosselini almost effortlessly captured forever the tension and the tragedy of Italian experiences during the German occupation and Partisan struggle against the Nazi invaders".

[5] SORLIN, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990.* London: Routledge, 1991, pp. 117 - "They were carefully made with good scripts, elaborate dialogue, excellent shooting and editing".

[6] Idem, Ibidem. pp. 117 - "Neorealism was short-lived but had a strong impact on European cinematographers during the second half of the century. The quality of these movies explains, at least partially, their influence".

[7] SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial - III.* In Idem. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, pp. 571.




Figuras 6 e 7 – Fotogramas dos filmes *Momma don't allow* 1955 de Karel Reisz e *If... 1969 de* Lindsay Anderson.

Os cineastas do *Free Cinema,* ressentidos pelo conservadorismo dos filmes britânicos, pretenderam criar obras que refletissem o quotidiano da sociedade moderna e as correntes radicais do pós-guerra. Realizadores como Lindsay Anderson, John Boorman e Karel Reisz faziam parte do movimento pós-guerra da nova esquerda, a chamada *working classes*, imortalizada também como *Angry Young Man* por John Osbourne na sua peça de teatro *Look Back in Anger*.

"Muitos jovens se agruparam depois de 1950 no "free cinema" em volta do crítico [e realizador] Lindsay Anderson." "...vieram a decidir produzir em total independência filmes de curta-metragem sobre a vida popular inglesa. Por outro lado, estavam também ligados ao movimento literário dos "Young Angry Men". [8]

Por via dos estudantes estrangeiros portugueses, este movimento inglês, à semelhança da *Nouvelle Vague,* influência igualmente o Novo Cinema Português. Desta vez, através do cineasta Fernando Lopes, futuro realizador de *"Belarmino"* de 1964 e de *"Uma Abelha na Chuva"* de 1971, detentor de obras destacáveis do nosso Novo Cinema.

Em todo o mundo as Novas Vagas do cinema propagam-se não só em Itália, França e Grã-Bretanha, mas também em Espanha, União Soviética, Polónia, Checoslováquia, Hungria, Suécia, Argentina, México, Brasil, Japão, Canadá, Perú, Bolívia, Argélia, e Senegal por exemplo. "Via-se por toda a parte os filmes a exprimir a variedade do mundo – mais e melhor que nunca. Os quinze anos de pós-guerra tinham sido dez vezes mais diversos e mais fecundos que os quinze primeiros anos do cinema sonoro. A multiplicidade das línguas e das nações trazia aos amigos do cinema revelações tão múltiplas que os obrigavam a renunciar à

[8] SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial - III.* In Idem. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, pp. 571.

rotina. As velhas molduras estalavam sob a pressão de numerosas vidas conquistadoras e as "novas vagas" afirmavam-se em toda a parte" [9].

Em Portugal, a "Nova Vaga" chama-se Novo Cinema. Nas temáticas, na forma e na estética de fazer cinema é influenciada externamente através dos movimentos *da Nouvelle Vague* e do Neorrealismo Italiano. Contudo a *liberdade* que a França e a Itália vivem, como países democráticos, é muito diferente da realidade portuguesa. O Novo Cinema em Portugal, nasce sob um olhar Salazarista/Marcelista e de uma ditadura que, mesmo assim, não impede este movimento libertista de se propagar pelo país e pelos novos cineastas.

[9] SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial - III.* In Idem. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, pp. 585.

2.3 Contexto Histórico Nacional

A Nova Vaga Portuguesa, apesar de se basear nos referidos movimentos cinematográficos mundiais, tem características que são somente nossas, pois retrataram a nossa realidade. Vivíamos em Ditadura e portanto esse facto tem um peso importante e decisivo na concepção do Novo Cinema Português, afirma Lauro António. [10]

Em Portugal, o Novo Cinema é influenciado por factores históricos mas, acima de tudo, políticos e por conseguinte irei retroceder historicamente até aos anos 30 para contextualizar a formação desta nova vaga do cinema.

António de Oliveira Salazar é uma figura incontornável da evolução da história nacional. Contudo, para assumir o seu primeiro cargo no Estado Português, na área das finanças, Salazar teve que ponderar a sua saída da Universidade de Coimbra, onde leccionava Economia Política, Ciência das Finanças e Economia Social.

Não foi uma decisão fácil, mas "aceitou por fim, e a posse realizou-se em 27 de Abril de 1928. Permaneceria no Governo e na efectiva direcção da política portuguesa até 1968, durante, portanto, quarenta anos." [11] Nasce assim o Estado Novo em 1933, alicerçado na Ditadura Nacional, com a aprovação de uma nova Constituição para Portugal. "Foi um criador de pensamento político original e ao mesmo tempo um executor minucioso e enérgico desse pensamento. A austeridade moral, que ia quase até ao ascetismo e que todos os admiradores e inimigos lhe reconheciam, a energia serena e uma capacidade de autoridade essencial faziam dele, por natureza, um chefe político." [12] António de Oliveira Salazar inicia-se como Ministro das Finanças em 1928 conseguindo restabelecer financeiramente o país após as enormes dificuldades económicas vividas durante a Primeira República Portuguesa. A Primeira República sofrera duros danos na economia nacional graças à conjuntura mundial decorrente das crises provocadas pela Primeira Guerra Mundial.

Assistia-se a um clima de instabilidade social e a uma revolta entre a Igreja Católica (que tinha perdido grande parte do seu poder com o fim da Monarquia) e a Primeira República. A falta de poder de compra e os impostos elevados fizeram com que a insatisfação da população aumentasse, daí a importância de alguém como Salazar (Professor de Finanças

[10] Entrevista de Lauro António realizada por Teresa Almeida tido por base o *Novo Cinema Português*. Teve lugar no Café Vá Vá em Lisboa em Novembro de 2013. Doravante citado por LA (Apêndice A).

[11] SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal.* Sintra: Europa-América, 1993, pp. 512.

[12] Idem Ibidem pp. 512.

da Universidade de Coimbra) na recuperação da estabilidade financeira. Em 1932, Salazar ascende a Presidente do Conselho de Ministros e toda a governação será centrada na sua figura de Chefe de Estado. "Pedia depois a confiança do País: ‹‹confiança na minha inteligência e na minha honestidade, confiança absoluta, mas serena›› Terminou exigindo obediência: ‹‹Sei muito bem o que quero e para onde vou. No mais, que o país estude, represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando chegar a altura de mandar." [13] Esta forma quase totalitária fez com o que o regime de Salazar, e mais tarde de Marcello Caetano, congregasse bastantes opositores.

Com o cessar da Segunda Grande Guerra, em 1945, a democracia triunfa sobre os governos totalitaristas, em particular na Alemanha e Itália. Em Portugal, a população, apesar de reconhecer o mérito financeiro de Salazar, deseja uma mudança igual à do resto da Europa e do Mundo. "O Estado Novo aparecia como uma experiência esgotada e a reabilitação das democracias levava um largo sector da opinião a desejar o regresso a uma fórmula de governo baseada na representação parlamentar das várias correntes de opinião." [14]

Os movimentos anti-fascistas e anti-salazaristas/marcelistas ganharam uma nova força. A censura e a guerra colonial contribuiriam para o seu fundamento. A censura privou Portugal de se expressar tal "mordaça" atingiu sobretudo as manifestações culturais. O Estado Novo, apropria-se da imprensa, dos cartazes e folhetos, da música, da televisão e do cinema. A revolta cultural instala-se na população, de forma particular nos meios académicos. No caso do cinema são os cineclubes e as tertúlias que criam um novo movimento de reivindicação de liberdade de expressão.

[13] SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal.* In Idem. Sintra: Europa-América, 1993, pp. 512.

[14] Idem, Ibidem pp. 531.

2.3.1 Cinema de *Ouro* do Estado Novo e as Políticas de António Ferro

António Ferro, dirigente do Secretariado da Propaganda Nacional, foi um dos responsáveis pela cultura do Estado Novo. Entre os anos 30 e 40 nascem no Estado Novo os filmes mais frutíferos. António Ferro era partidário das vanguardas e dos modernismos, juntamente com o ministro das obras públicas, Duarte Pacheco. António Ferro e Duarte Pacheco possuíam uma visão aberta, de certa forma, favoreceram o aparecimento de um período de uma modernidade possível, dentro da censura. Por outro lado, foi também António Ferro que aconselhou Salazar a criar um organismo que servisse o propósito da propaganda aos feitos do seu regime. "Assim, não encontramos no regime salazarista, ao contrário de outros totalitarismos da época, uma política cultural monolítica que permita rever a arte desse período como o reflexo de um aparelho de propaganda." [15].

António Ferro era ainda membro do conselho de Produção do Estúdio *Tobis,* o primeiro estúdio de cinema sonoro em Portugal. Apesar de a *Severa* (1931) de Leitão de Barros ter sido a primeira longa-metragem sonora portuguesa, foi *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo que foi totalmente produzida num estúdio sonoro português.





Figuras 8 e 9 – Cartazes dos filmes sonoros *A Severa* 1931 de Leitão de Barros e *A Canção de Lisboa* 1933 de Conttinelli Telmo.

[15] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 37.

Nos anos 30 não existiam escolas de cinema em Portugal. Assim, a junção de artes como a arquitetura (ex: Conttinelli Telmo realizador de *A Severa*), o teatro/teatro de revista (ex: Beatriz Costa), pintura (ex: Almada Negreiros), poesia (ex: Gomes Ferreira) e a música (ex: Raul Ferrão e Raul Portela) fez com que o cinema amador se elevasse como referência europeia, configurando assim, a época do Cinema de *Ouro* Português. Foram filmes feitos com alegria e amor. Foi o período da descoberta do cinema. Curioso será de notar que, não obstante à severidade da política "O filme [Canção de Lisboa] encerra algumas alusões críticas à situação vigente, que, mesmo entrelinhadas, se distinguem como tais: o letreiro ‹‹Estado Novo›› pendurado no traseiro de freguesa velha e tonta, visto em grande plano durante algum tempo; a prisão colectiva do alegre grupo que rodeia Vasco quando este é expulso do quarto; o gesto carregado de António Silva quando aponta para si próprio, afirmando e repetindo, para bom entendedor, ‹‹O Júri resolve››." [16]

A Tobis produziu ainda outras obras de sucesso popular designadamente *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), a *Varanda dos Rouxinóis* (1939), e *Ala-Arriba* (1942) do realizador Leitão de Barros, *João Ratão* (1940) do realizador Jorge Brum do Canto, *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944), *O Leão da Estrela* (1945), e o *O Grande Elias* (1950) por Arthur Duarte e *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1970) de Manoel de Oliveira.

O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) foi criado com o intuito de gerir a imagem interna e externa de Portugal de forma ativa. O SPN tinha como função a divulgação do ideal nacionalista e patriota, servindo-se da censura como meio de defesa. A partir de 1935, o SPN, comandado por António Ferro, procede às orientações políticas do cinema. Para incentivar a produção de cinema nacional é criada a "Lei dos 100 metros" que tornava ‹‹obrigatória em todos os espetáculos cinematográficos a exibição de uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem, e de argumento e interpretação portugueses››[17]. António Ferro estava "verdadeiramente empenhado em realizar uma forte ligação entre as artes e a política. Fiel ao ideário nacionalista, Ferro promove ‹‹o que é português››..." [18]

---

[16] PINA, Luís de. *História do Cinema Português.* Sintra: Europa-América, 1986, pp. 75-76.

[17] Decreto-lei nº. 13 564.

[18] CABRERA, Ana. *Censura Nunca Mais – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo.* In Idem. Óbidos: Alêtheia Editores, 2013, pp. 27.

O filme *A Revolução de Maio* (1937) de António Lopes Ribeiro era assumidamente de propaganda política e apologista de Salazar e do Estado Novo, tendo António Ferro sob o pseudónimo de Jorge Afonso, sido argumentista, em colaboração com António Lopes Ribeiro. "O programa era relativamente claro: um grande filme de ficção à glória do Estado Novo". [19] Em 1936 quando se comemorava o décimo Aniversário da Revolução Nacional.

A Revolução de Maio trata a história de uma personagem principal, César Valente, militante de uma organização clandestina que chega a Portugal com ideais revolucionários, mas acaba por conhecer Maria Clara, jovem bondosa e absolutamente salazarista. A vida em Portugal é retratada como se de um mundo idílico se tratasse. A própria PIDE é abordada segundo um ângulo manifestamente positivo.

António Ferro encontrou porém bastante dificuldade na execução desta obra. Antes de convidar António Lopes Ribeiro para a realização do filme, contactou outros realizadores, mas sem sucesso, para a realização do filme: Leitão de Barros, Chianca de Garcia e Brum do Canto. Contudo, o percurso da *Revolução de Maio*, não deixa de ter um comportamento curioso no panorama do cinema em Portugal. Apesar de ter marcado presença o próprio Salazar, na estreia do filme (1937), este foi um acontecimento discreto, sem grande divulgação. Ainda que tenha obtido um êxito considerável junto do público nacional "deixa de interessar as salas, e o próprio SNI [Secretariado Nacional de Informação (SNI) sucede ao Secretariado Nacional de Propaganda] o abandona (nunca foi exibido, de 1958 a 1974, em retrospectivas do cinema português da Cinemateca Nacional), tornando-se uma espécie de filme ‹‹maldito›› do regime." [20]





Figuras 10 e 11 – Fotogramas do filme de propaganda política do Estado Novo: *A Revolução de Maio* (1936) de António Lopes Ribeiro e *A Canção da Terra* (1938) de Jorge Brum do Canto.

[19] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 63.

[20] PINA, Luís de. *História do Cinema Português.* In Idem. Sintra: Europa-América, 1986, pp. 81.

Por outro lado, e em sentido completamente oposto, em 1938, é estreado o filme de Jorge Brum do Canto *"A Canção da Terra"*. Esta obra, filmada na Ilha da Madeira em Porto Santo, retrata as condições de vida adversas da população. "Todos estiveram de acordo em considerar o filme como um novo passo no cinema português, uma obra significativa da geração a que o cineasta pertencia."[21] Por conseguinte *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) e *Maria do Mar* (1930) de Leitão de Barros, *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira e a *Canção da Terra* (1938) de Jorge Brum do Canto eram a prova de que o cinema português existia e eram exequíveis a verdade humana, dignidade artística e a qualidade técnica.

Embora defensor dos temas e paradigmas românticos-históricos, com destaque para o engrandecimento da nação portuguesa, António Ferro cria prémios para o incentivo da criação cinematográfica. "O Estado Novo não queria ficar cinematograficamente imortalizado apenas por algumas piadas. Oito séculos de história o contemplavam. Importava dar vida à história. Ou exaltar a grandeza do presente. Esse havia de ser o programa cinéfilo de António Ferro quando em 1935 criou e chefiou o Secretariado de Propaganda Nacional. A hora pedia outra severidade."[22].

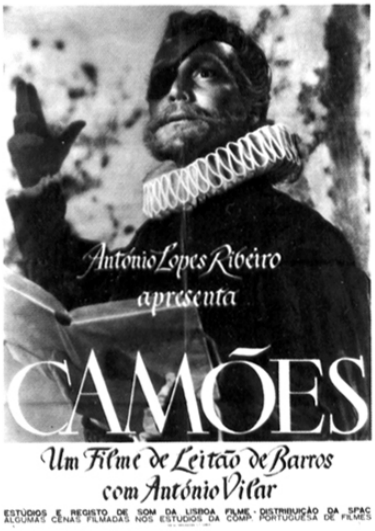
A partir de 1936 a política portuguesa endurece. A censura exerce uma atuação mais eficaz, proibindo, nas salas de cinema portuguesas, a entrada de filmes Russos, Franceses e Espanhóis, que tivessem no seu conteúdo políticas liberais. A polícia política começa a perseguir com mais rigor todos os oponentes ou divergentes do Estado Novo. Nasce, portanto, um novo Estado militar e rigoroso.

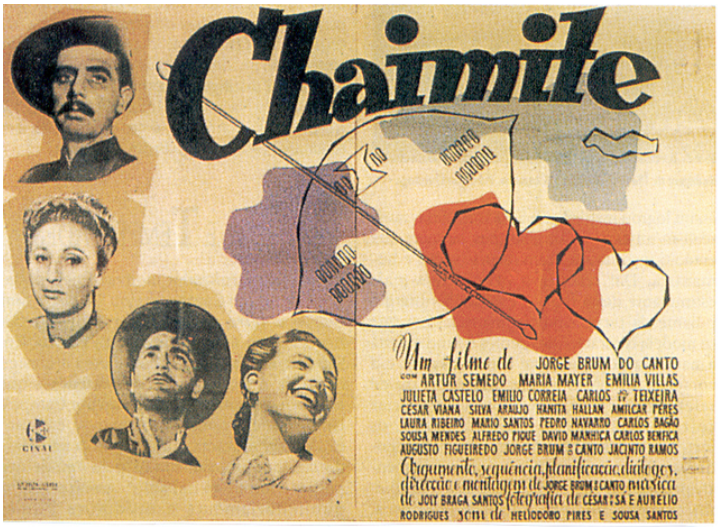
Foram escassos os filmes históricos realizados. O Secretariado de Propaganda Nacional, pretendia que o seu número fosse bem superior à dezena produzida. Desses, destacam-se quatro filmes, do período compreendido entre os anos 30 e os anos 50. A ideologia de António Ferro estava presente em todos eles: *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946) de Leitão de Barros, e *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto. Destaco ainda desta altura um dos filmes mais importantes do panorama nacional, na minha opinião. Refiro-me a *Aniki-Bóbó* (1942) de Manoel de Oliveira. Foi um filme totalmente percursor do Neorrealismo Italiano. Curiosamente, esta obra não obteve qualquer sucesso junto das salas de cinema na altura (apesar de hoje em dia ser considerada uma obra de referência e representativa do cinema português).

---

[21] PINA, Luís de. *História do Cinema Português.* In Idem. Sintra: Europa-América, 1986, pp. 84.

[22] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 55.





Figuras 12 e 13 – Cartazes dos filmes históricos *Camões* (1946) de Leitão de Barros e *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto.

Os anos 40 são conhecidos como os anos de *Ouro* do Cinema Português, pelas suas comédias e sucessos de bilheteira com temas como o folclore e o fado. Dir-se-ia que *Fado, Fátima e Futebol* eram os gostos comuns do povo português no regime do Estado Novo. Explicar-se-ia, assim, o sucesso de: *Capas Negras* (1947) de Armando Miranda e *Fado, a História de uma Cantadeira* (1948) de Perdigão Queiroga, por exemplo.

Os filmes históricos e melodramáticos incentivados pela Estado Novo também marcam os anos 40, contudo, acabam por não ter um sucesso junto do público, equivalente à comédia de Conttinelli Telmo (realizador da *Canção de Lisboa*), por exemplo. O público português estava habituado a filmes ligeiros como os do Cinema de *Ouro* (já referidos) e por isso, os filmes históricos causam um ligeiro desinteresse por parte dos espectadores.

Muitos cineastas assumem-se plenamente como *salazaristas,* como é o caso do António Lopes Ribeiro produtor de *Camões* (1946) e realizador de *A Revolução de Maio* (1936). Não obstante "existiu um grupo de realizadores [nos anos 30 e 40] que eram culturalmente muito interessantes, uns mais chegados ao governo outros menos. Era um grupo de perfeitos cinéfilos muito ligados a revistas e a questões culturais como músicos, arquitetos e escritores."[23] Este "grupo" de cineastas desvanece curiosamente com a saída de António Ferro e de Duarte Pacheco, em 1949, do Secretariado Nacional de Informação. A partir daí, nos anos 50, o governo de Salazar começa a deteriorar-se e a fechar-se mais ainda. Lauro António partilha da opinião que a década de 50 é a década zero do cinema português porque

[23] PINA, Luís de. *História do Cinema Português.* In Idem. Sintra: Europa-América, 1986, pp. 93.

os filmes perdem a sua qualidade de produção e a partir daí os realizadores portugueses começam a não ter *graça* nenhuma, fazendo filmes apenas para ganhar dinheiro usando as vedetas da época (Amália Rodrigues, por exemplo) e, que hoje em dia, não têm significado nenhum (no contexto cinematográfico). [24]

[24] LA (Apêndice A).

2.3.2 – Anos 50 do Cinema Português e o *Neorrealismo* de Manuel Guimarães

Relativamente ao panorama dos anos 40, o cinema português nos anos 50 sofre uma enorme crise de produção. As possíveis causas deste fenómeno passam, em primeiro lugar, pela saída de António Ferro, em 1949, após dezasseis anos de atividade das suas funções como dirigente do Secretariado Nacional de Informação e consequentemente o fim do seu programa estético vanguardista. O aparecimento da televisão em 1955[25] terá também contribuído para a referida crise da produção cinematográfica dos anos 50. A Televisão vem, pois "prolongar a crise do cinema, crise ‹‹que o Estado não pode (ou não quer) resolver, agora que outro meio infinitamente mais persuasivo – a TV – lhe pertence por inteiro››. O Estado contempla o melhor veículo para a sua ideologia, quando não mesmo para a pura propaganda, o que diminuirá o investimento no cinema."[26]. Por último, o fortalecimento da ditadura em Portugal, traduzido por uma maior severidade na censura do cinema "por se considerar que teriam impacto sobre um público mais vasto, eram vistos como efetivo meio de educação popular, o que os tornava potencialmente mais perigosos enquanto meios de *comunicação de massas"*. [27]



Figura 14 – Comunicado para a RTP de António de Oliveira Salazar.

Em 1948, ou seja, um ano antes da saída de António Ferro do Secretariado Nacional de Informação é criada a lei que atribuiu fundos ao cinema representativo do espírito

[25] Ver anexo C e D.

[26] MONTEIRO, Paulo Filipe. *Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'*, in Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000 , pp. 310.

[27] CABRERA, Ana. *Censura Nunca Mais – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo.* In Idem. Óbidos: Alêtheia Editores, 2013, pp. 115.

português ‹‹obras que traduzissem a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo›› e ‹‹se inspirassem nos grandes temas da vida e da cultura universais››.[28] Sucede-se que, com a sua saída, tal lei não apoiou filmes de grande qualidade cinematográfica, tendo sido destacados apenas roteiros com base ideológica no regime salazarista. O principal objectivo de António Ferro, com este fundo, era fazer com que estas premissas limitassem a continuação da criação de comédias de revista, algo que desmotivou bastante os criadores do cinema de *Ouro* português (Leitão de Barros e Cottinelli Telmo, por exemplo).

Para agravar a situação da escassa produção do declínio de 50 "o Fundo esteve praticamente congelado de 1952 a 1957". [29] Contudo seria injusto generalizar o insucesso do cinema desta década. O primeiro filme a ser abrangido pelo fundo do Cinema Nacional veio a tornar-se um dos grandes filmes da história do cinema Português. Trata-se de *Frei Luís de Sousa* (1950), realizado por António Lopes Ribeiro. O já referido *Chaimite* (1953) do realizador Brum do Canto, foi também um dos filmes de destaque pela sua temática histórica.

Fruto, igualmente, do Fundo do Cinema Nacional entre 1951 e 1952 surgiram os filmes de Perdigão Queiroga: *Sonhar é Fácil, Madragoa* e *Os Três da Vida Airada.* Segundo o cinéfilo João Benárd da Costa, estes filmes consistiram n' "a explosão de um realismo populista que olhou a pequena-burguesia com olhar justo e combinou com felicidade lições do neo-realismo italiano com as tradições das comédias dos anos 40." [30] O mesmo João Benárd da Costa acrescenta que, lamentavelmente, os filmes produzidos pelo Fundo do Cinema Nacional, se tornaram num "cancro do cinema nacional" pelo seu dramatismo exagerado, originando a desvalorização por parte dos espectadores habituados a uma qualidade superior.

"O fim pode muito bem vir a ser o melhor dos princípios" excerto retirado da Revista *Imagem* em 1954. [31]

Como disse, o "quadro" não pode ser pintado todo de negro. O cinema nos anos 50 em Portugal possui também outra ideologia resistente à do Estado Novo, apesar de todas as adversidades políticas, económicas e culturais. Nasce assim, em Portugal durante o mesmo período, o movimento cinematográfico Neorrealista, também conhecido por cinema de resistência.

---

[28] Art.º 11º. da lei nº. 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, que institui o Fundo do Cinema Nacional.

[29] CABRERA, Ana. *Censura Nunca Mais – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo.* In Idem. Óbidos: Alêtheia Editores, 2013, pp. 119.

[30] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 103.

[31] Revista *Imagem* – revista artística fundada em 1950, particularmente crítica, é uma revista onde escreveram diversos nomes ligados ao movimento dos cineclubes e alguns futuros cineastas, como é o caso de Ernesto de Sousa.

O Neorrealismo é a configuração de um novo cinema com uma perspectiva mais próxima da realidade social, mais humana e que alerta para as condições precárias da vida da sociedade. A base deste movimento português é o Neorrealismo Italiano do pós-guerra (1945) que se propaga pelo mundo cinematográfico de forma crescente e contagiante. Apesar do Neorrealismo em Portugal absorver os ideais Italianos, não se pode considerar que o nosso cinema tenha cumprido todos os seus valores. Por um lado, por força dos cortes da censura; por outro, pelo baixo número de obras e pela sua fraca divulgação, dando origem a uma falta de afinidade com os espectadores. O *nosso* Neorrealismo tem, na sua génese, a adaptação de alguma literatura neorrealista ao cinema. As obras de Manuel Guimarães são as mais destacáveis. Os seus filmes *Saltimbancos* (1951) e *Nazaré* (1953) "respeitam as grandes linhas de força do discurso programático do neo-realismo". [32] Começa-se já a sentir a vontade da mudança do cinema crítico que abalava Portugal. O realizador Manuel Guimarães combatia isoladamente contra o regime, através dos seus filmes, tendo sido conhecido como o *resistente*. "Guimarães foi o mais sacrificado de todos os realizadores, aquele a quem a censura mais cortou os filmes – e talvez por causa dessa amputação irrecuperável não lhe tenha ainda sido dado o lugar de merecimento devido." [33]

Manuel de Guimarães tinha sido assistente de realizadores como Manoel de Oliveira e António Lopes Ribeiro. Talvez devido à sua formação em belas artes, iniciou-se no cinema através de um documentário de arte sobre *O Desterrado* de Soares dos Reis. A sua primeira ficção e obra neorrealista tem por título *Saltimbancos* (1951). O filme tinha sido concebido com baixo orçamento (não usufruiu do Fundo do Cinema Nacional), e foi filmado sobretudo em exteriores. *Saltimbancos* traduz a sensibilidade plástica do realizador. Alves Costa, escritor e crítico de cinema, mantinha relações próximas com Manuel Guimarães. A propósito da criação de *Saltimbancos* afirma que o realizador estava "consciente das limitações do filme, ele me dizia ter sido a sua modesta contribuição para tirar o cinema português do charco em que ia metendo os pés e um esforço para integrar-se na corrente neo-realista que na altura perpassava pela nossa literatura." [34] Pese embora a sua técnica imperfeita resulte duma assinalável cooperação e esforço dos atores e técnicos. Havia, por exemplo, uma enorme escassez de película em *Saltimbancos* e Manuel Guimarães chegou a penhorar os seus bens pessoais para conseguir financiar o filme.

---

[32] CUNHA, Paulo. *Nazaré* in Carolin Overhoff Ferreira (org.) *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007, pp. 83.

[33] AREAL, Leonor. *Cinema Português, Um País Imaginado – Vol I – Antes de 1974.* Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 39.

[34] COSTA, Alves. *Breve História do Cinema Português.* Amadora: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978, pp. 101.

Nazaré (1953) foi o filme de Guimarães que mais se aproximou dos ideais neorrealistas. Foi adaptado de um romance de Alves Redol e conta a história de dois irmãos bastante diferentes. Manel Manata, pescador, luta pela vida humildemente através do seu árduo trabalho; por sua vez o outro irmão, António Manata, representa uma figura cobarde e medrosa que, sofrendo um acidente no mar, fica desorientado e passa os dias em tabernas. A narrativa acaba com o regresso de António ao mar onde acaba por morrer. *Nazaré* retrata o círculo do nascimento-vida-morte.





Figuras 15 e 16 – Cartazes de divulgação no Cinema *Eden* dos filmes de Manuel de Guimarães *Saltimbancos* (1951) e *Nazaré* (1953).

A censura acabou por adulterar por completo *Nazaré* devido aos seus abruptos cortes, pois, "deliberadamente não se ficava pelo folclore, antes encarava a vida dos pescadores de um ponto de vista social." [35]

Mais tarde, Manuel Guimarães acabou por receber uma herança de família, tendo-a aplicado por completo em *Vidas Sem Rumo* (1956). Este novo filme era, segundo Alves Costa, caracterizado por um *realismo poético*. Porém, mais uma vez, a censura fez cortes tão extensos no filme que a sua exibição não foi viável. Todo o esforço monetário tinha sido em vão. Manuel Guimarães terá confessado a Alves Costa «Senti-me perdido, desorientado, vencido, desmoralizado. Sofri uma enorme depressão, uma terrível angústia. E era tão aflitiva a minha situação económica que cheguei a passar fome...». [36]

Não obstante, a paixão pelo cinema era algo que caracterizava este realizador neorrealista. Que outra razão existiria para, depois de tantas adversidades, ainda ter fôlego

[35] Idem, Ibidem pp.101.

[36] Idem, Ibidem pp.101.

para a construção de mais obras cinematográficas? Com efeito, outros filmes se seguiram. É o caso de *Cântico Final* (que não chegou a finalizar), e de *Vidas Sem Rumo* que conseguiu reerguer mais tarde com várias correções, filmes cuja verdadeira intensão e mensagem é aniquilada pela censura. Acabou por se tornar num herói solitário do cinema do Estado Novo. Nunca chegou a fazer um filme depois do término do regime ditatorial (1974).

Por conseguinte, na década de 50, Manuel Guimarães foi o único realizador a praticar cinema de resistência. Fê-lo sem apoio monetário e com demasiados cortes por parte da censura. E, ironia suprema, ainda foi criticado pela imprensa pela falta de qualidade dos seus filmes.

Pese embora a falta de reconhecimento por parte da sociedade da altura (e de hoje), este *lutador* acaba por preparar o caminho para a entrada de um "Novo" Cinema em Portugal.

Mas o que terá acontecido aos realizadores dos anos de *Ouro* do cinema Português? Leitão de Barros não realiza mais nenhuma longa-metragem, Jorge Brum do Canto e António Lopes Ribeiro acabam igualmente por desistir de filmar e Manoel de Oliveira afasta-se do cinema, voltando apenas no ano de 1956 com o filme *O Pintor e a Cidade*. Mas entre tantos, uma nova vaga de estudantes portugueses permuta para as escolas de cinema francesas e inglesas. É o caso dos futuros cineastas António da Cunha Telles, Manuel Costa e Silva (escola francesa) e Fernando Lopes e Faria de Almeida (Londres). A formação destes alunos foi apoiada pelo Fundo do Secretariado Nacional de Informação, isto é, pelo órgão sucessor do SPN[37] (Secretariado de Propaganda Nacional). Sem serem apoiados pelas bolsas do fundo do SNI o (futuro) realizador Paulo Rocha também tem formação em Paris e José Fonseca e Costa estagia em Itália. São os primeiros portugueses a graduarem-se em escolas de cinema numa altura em que o cinema português está a precisar urgentemente de uma "nova vaga", quer de cineastas quer de ideologias e estéticas.

[37] César Moreira Baptista foi o sucessor de António Ferro no Secretariado Nacional de Informação em 1958. O cinema não era, notoriamente, uma das prioridades do novo dirigente do SNI, ao contrário da televisão. Contudo, indiretamente, o cinema favoreceu com duas decisões tomadas pelo SNI: criação da Cinemateca Portuguesa e a restauração Fundo de Cinema Nacional. Esse fundo invés de financiar produções cinematográficas, como tinha feito anteriormente, teve como objectivo o envio de estudantes para escolas de cinema estrangeiras (francesa e inglesa). Essa ação tinha como objectivo formar técnicos que a televisão necessitava e não o cinema. A televisão, como referi anteriormente, era um meio de maior controlo por parte do regime, e por isso uma melhor aposta por parte do SNI.
"Nos meados da década [de 60], o Governo verificava que falhara a sua aposta e que os ex-bolseiros, ou ex-cursistas não lhe eram particularmente adeptos." - COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 117.

2.3.3 – Movimento Cineclubista

O movimento cineclubista foi desde sempre um dos movimentos mais politicamente nocivos para o Estado Novo. Desde a sua primeira aparição, em 1947 com a criação do cineclube *Círculo de Cinema* em Lisboa,[38] que este movimento vem a protestar com a situação precária do cinema em Portugal. O cinema acabou por ser crucial pela troca de ideias que todos os membros poderiam ter, contudo a crítica ao estado atual do cinema era tão feroz que desde muito cedo (1948) a PIDE começou a assaltar as sedes dos cineclubes e a deter os seus membros. Apesar de todas as dificuldades, este movimento não teve de todo recaídas nem desistências até ao final dos anos 50.[39] Havia a consciência que o cinema poderia mudar a situação cultural em Portugal através desta nova geração de cineclubistas e amantes do cinema.





Figura 17 – Alves Costa, crítico e escritor de cinema, no primeiro Encontro Nacional de Cineclubes que teve lugar em Lisboa.
Figura 18 - Cartaz do 3º Encontro de Cineclubes, 1953. "O 4º já foi presidido pelo SNI [Secretário Nacional de Informação], que resolveu arranjar um regulamento tipo para os cineclubes. Tentavam recuperar o movimento, antes que se tornasse uma coisa terrível para eles." (Ernesto de Sousa).

[38] O cineclube *Círculo de* Cinema foi fundado por Ernesto de Sousa, figura principal na escrita desta dissertação que abordarei mais em diante.

[39] ‹‹A desconfiança oficial acerca do Movimento acabou por reduzir a sua vitalidade a partir sobretudo de 1959, ano em que chegou a ser proibido um 5º Encontro marcado para Torres Vedras. Em dez anos, o Movimento perdeu mais de 20 000 sócios e actualmente apenas funcionaram 18 cineclubes, quando naquela época havia cerca de 40.›› Retirado do documento *O Ofício do Cinema em Portugal* (1967).

Em 1948 ganha força um dos principais cineclubes nacionais, o Cineclube do Porto, detentor de mais de um milhar de membros. Fazem parte da sua direção nomes importantes do cinema em Portugal: Alves Costa, Mário Bonito, José Borrego, Luís Neves Real, Manuel de Azevedo e Gonçalves Lavrador. Assim, no final dos anos 40 começam a nascer, espalhados por todo o país, bastantes cineclubes como é o caso do *Clube de Cinema de Coimbra,* e do *Cineclube Imagem*.

A importância do movimento cineclubista decorria da vitalidade de novas ideologias, mas também pela criação de palestras abertas ao público com o intuito de fomentar o cinema e a sua importância no país. A adesão do público não poderia ter sido mais proactiva. Muitos deles tornaram-se intervenientes no movimento, deixando de ser meros espetadores de cinema. Nascem, neste contexto, os críticos, os teóricos, os difusores da sétima arte e futuros cineastas como é o caso de José Fonseca Costa, António Reis, António-Pedro de Vasconcelos e Paulo Rocha, figuras chave do movimento cinematográfico vivido entre os anos 60 e 70: o Cinema Novo Português. O foco dos Cineclubes não era apenas o cinema, era também um combate à desinformação da população. Os Cineclubes tiveram uma função muito importante na consciencialização do público no período dos anos 50. Foi, todavia em 1967 que se registou uma enorme intervenção por parte do Cineclube do Porto e da Fundação Calouste Gulbenkian. Nesse ano, decorreu a *Semana do Novo Cinema Português* discutindo-se aí o futuro do cinema em Portugal. [40]

"Face a este crescente interesse, os próprios Distribuidores acabaram por ser solicitados a arriscar exibir filmes até aí impensáveis; a maioria dos jornais diários entregou a sua secção de crítica quer a especialistas, quer a figuras culturalmente representativas." [41] Era inevitável o poder que os Cineclubes tinham alcançado. As suas críticas ao estado atual do cinema eram tão ferozes que no final da década de 50 a PIDE começa a assaltar as sedes dos cineclubes e a deter os membros. ‹‹A desconfiança oficial acerca do Movimento acabou por reduzir a sua vitalidade a partir sobretudo de 1959, ano em que chegou a ser proibido um 5º Encontro marcado para Torres Vedras. Em dez anos, o Movimento perdeu mais de 20 000 sócios e actualmente apenas funcionaram 18 cineclubes, quando naquela época havia cerca de 40.›› [42]

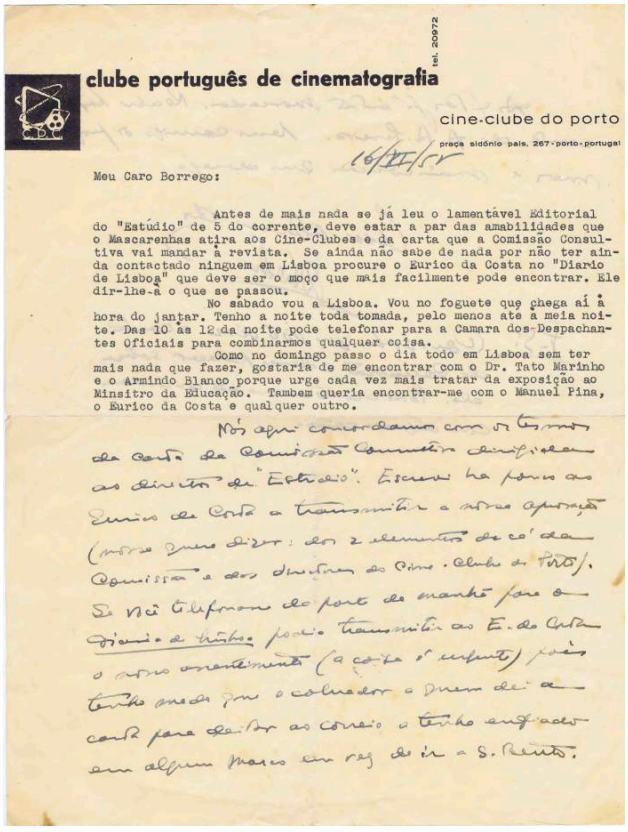
[40] Tema abordado na presente Dissertação no ponto 2.4.

[41] COSTA, Alves. *Breve História do Cinema Português.* In Idem. Amadora: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978, pp. 90.

[42] Retirado do *O Ofício do Cinema em Portugal* - 1967. (Ver Anexo F)

Tendo em vista o controlo do Movimento Cineclubista, o Secretariado Nacional de Informação tentou operacionalizar a Federação do Cineclubismo [43] "coisa em que os cineclubes nunca consentiram, embora sobre eles fossem aplicados todos os processos intimidatórios e perseguições (a que alguns não resistiram) directas ou subreptícias. A Federação ficou no papel, mas nunca conseguiu ser operante." [44]

Porém quando o Estado Novo começa a travar este movimento, as mentalidades já estão formadas e isso reflete-se mais tarde no futuro do cinema em Portugal. Nesta linha, e segundo João Bénard da Costa, os cineclubistas gritavam por um Congresso Nacional de Cinema e escreviam-se ‹‹Cartas Abertas aos Senhores Deputados da Nação›› com intuito de salvar o cinema. [45]



clube português de cinematografia

tel. 20972

cine-clube do porto

praça sidónio pais, 267 - porto - portugal

16/III/57

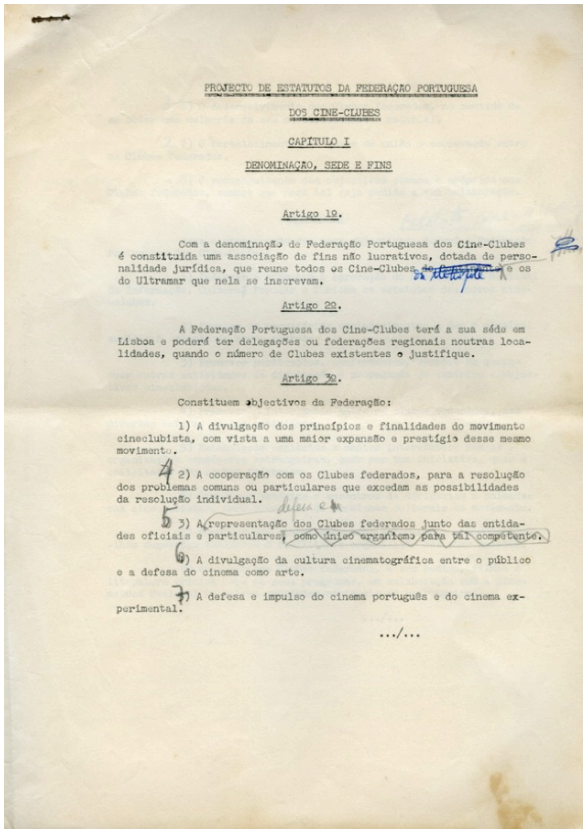
Meu Caro Borrego:

Antes de mais nada se já leu o lamentável Editorial do "Estúdio" de 5 do corrente, deve estar a par das amabilidades que o Mascarenhas atira aos Cine-Clubes e da carta que a Comissão Consultiva vai mandar à revista. Se ainda não sabe de nada por não ter ainda contactado ninguem em Lisboa procure o Eurico da Costa no "Diario de Lisboa" que deve ser o moço que mais facilmente pode encontrar. Ele dir-lhe-á o que se passou.

No sabado vou a Lisboa. Vou no foguete que chega aí à hora do jantar. Tenho a noite toda tomada, pelo menos até a meia noite. Das 10 às 12 da noite pode telefonar para a Camara dos Despachantes Oficiais para combinarmos qualquer coisa.

Como no domingo passo o dia todo em Lisboa sem ter mais nada que fazer, gostaria de me encontrar com o Dr. Tato Marinho e o Armindo Blanco porque urge cada vez mais tratar da exposição ao Ministro da Educação. Tambem queria encontrar-me com o Manuel Pina, o Eurico da Costa e qualquer outro.

Nós aqui concordamos com os termos da carta da Comissão Consultiva dirigida aos directores do "Estúdio". Escrevi há pouco ao Eurico da Costa a transmitir a nossa aprovação (sobre quem disse: dos 2 elementos da C. da Comissão e dos directores do Cine-Clube do Porto). Se não telefonar do porto de manhã para o Diario de Lisboa, peço transmitir ao E. da Costa o nosso entendimento (a coisa é urgente) pois tenho medo que o colocador o queira deixar para depois e o texto só apareça em alguma meia em vez de ir a S. Pedro.



PROJECTO DE ESTATUTOS DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DOS CINE-CLUBES

CAPÍTULO I

DENOMINAÇÃO, SEDE E FINS

Artigo 1º.

Com a denominação de Federação Portuguesa dos Cine-Clubes é constituída uma associação de fins não lucrativos, dotada de personalidade jurídica, que reune todos os Cine-Clubes [illegible] e os do Ultramar que nela se inscrevam.

Artigo 2º.

A Federação Portuguesa dos Cine-Clubes terá a sua séde em Lisboa e poderá ter delegações ou federações regionais noutras localidades, quando o número de Clubes existentes o justifique.

Artigo 3º.

Constituem objectivos da Federação:

1) A divulgação dos princípios e finalidades do movimento cineclubista, com vista a uma maior expansão e prestígio desse mesmo movimento.

2) A cooperação com os Clubes federados, para a resolução dos problemas comuns ou particulares que excedam as possibilidades da resolução individual.

3) A representação dos Clubes federados junto das entidades oficiais e particulares, como único organismo para tal competente.

4) A divulgação da cultura cinematográfica entre o público e a defesa do cinema como arte.

5) A defesa e impulso do cinema português e do cinema experimental.

.../...

Figura 19 – Carta escrita por Alves Costa direcionada a José Borrego abordando a questão da necessidade em falar com o Ministro da Educação.

Figura 20 – Primeira página dos Estatutos da Federação Portuguesa dos Cineclubes. Anotações do dirigente do Cineclube do Porto, José Borrego. Capítulo I presente no Anexo A.

[43] Decreto-Lei n.o 40572, de 16 de Abril de 1956.

[44] Idem, Ibidem, pp. 104.

[45] Carta Aberta presente no anexo B.

2.4 Nascimento do Novo Cinema Português

O cinema português precisava urgentemente de uma nova vaga que o salvasse da decadência dos anos 50 (apesar de alguma exceções fílmicas já abordadas), e finalmente, fruto do movimento cineclubista e dos estudantes regressados das escolas de cinema francesa, inglesa e italiana, nasce a nova vaga portuguesa, conhecida como Novo Cinema Português (1962 a 1974), que perdura até à Revolução dos Cravos.

A obra cinematográfica que marca o início do Novo Cinema Português é um assunto controverso por parte de críticos e historiadores de cinema. A dúvida consiste entre o filme de Ernesto de Sousa *Dom Roberto*[46] (1962) e os *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, contudo a maioria inclina-se, porém, para este último.

Foi no café *Vá Vá* [47]*,* em Lisboa, que praticamente nasceu o Novo Cinema Português, sustenta Lauro António. Reunia-se, durante os anos 60, o núcleo dos cineastas do Novo Cinema Português, praticamente todas as noites: Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Seixas Santos, João César Monteiro, Manuel Costa e Silva e Paulo Rocha que morava no mesmo edifício do café *Vá Vá* e onde os *Verdes Anos* são filmados. (na fachada: imagem abaixo).[48]



Figuras 21 e 22 – Local de rodagem dos *Verdes Anos* (1963), antiga morada de Paulo Rocha e atual de Lauro António. A primeira imagem é uma fotografia da minha autoria (2013) e a segunda um fotograma dos *Verdes Anos* no mesmo sítio.

[46] "*Dom Roberto"* de Ernesto de Sousa é o filme de estudo de caso abordado mais adiante na presente Dissertação. (Ponto 3.3)

[47] Ver anexo H.

[48] LA (Apêndice A).

O Novo Cinema Português está dividido em duas fases: a das produções de António da Cunha Telles[49] e a Fase Gulbenkian. O que separa estas duas fases é uma reunião geral de cinema realizada pelo Cineclube do Porto, em Dezembro de 1967. É chamada a *Semana do Novo Cinema Português* onde realizadores do Novo Cinema se juntam, para discutir o futuro do cinema em Portugal criando o documento *O Ofício do Cinema em Portugal,* como forma de pedir apoio à Fundação Gulbenkian. Desse pedido nasce a cooperativa *Centro Português de Cinema* que acaba por financiar os filmes da segunda fase do Novo Cinema Português, a chamada Fase Gulbenkian. Alguns dos filmes financiados por esta fase são o *Passado e Presente* (1971) de Manoel de Oliveira e o *Recado* (1972) de Fonseca e Costa. Esta geração Gulbenkian tem por um lado mais condições financeiras para a produção, em comparação com a produção de António da Cunha Telles (curiosamente todos os filmes anteriores à fase Gulbenkian são a preto e branco e depois de 1967 começam a ser a cores).

No entender de Lauro António, e pese embora, este novo fundo de apoio ao cinema, a censura, continua a causar vários problemas na transmissão das ideias e dos ideais. Os cineastas concebem, assim, uma linguagem secreta e simbólica. Exemplo disso é o *Recado* (1972) de José Fonseca e Costa, uma história que aparentemente aborda a realidade de contrabandistas, mas na verdade, pretende registar a luta dos resistentes contra a PIDE, o que nunca é dito de uma forma direta, passando na censura como uma simples história de contrabandistas. "O que tinha graça – diz Lauro António - é que esse tipo de filmes criava no espectador comentários do género: ‹‹Olha que isto não é um filme sobre contrabandistas, é sobre a resistência e os polícias que andam atrás deles não são polícias normais, são da PIDE.›› A leitura dos filmes não era feita linearmente mas tinha que ser acompanhada quase de um livro de instruções que era fornecido pelos espectadores mais avisados."[50]

A reação do Estado Novo[51] perante o Novo Cinema Português foi peculiar, pois Portugal era um pais completamente cercado sem contacto com o exterior, por um lado, mas por outro era importante que Portugal não desse essa sensação de encerramento em termos internacionais. Assim, os filmes do Novo Cinema começaram a funcionar dentro de portas onde eram relativamente mal vistos pelo Estado que através da censura procurava restringir a sua produção e divulgação o máximo possível. O Estado Novo continuava a apoiar, sobretudo,

[49] Foram produzidas por António da Cunha Telles as seguintes obras destacadas: *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, *Domingo à Tarde* (1965) de António Macedo e *As Ilhas Encantadas* (1965) do realizador Carlos Villardebó. A fase das produções Cunha Telles perduram entre o ano de 1963 e 1966.

[50] LA (Apêndice A).

[51] Os primeiros filmes deste movimento são ainda do governo de Salazar (1968) e depois passam a ser do tempo de Marcello Caetano sobretudo a geração Gulbenkian.

os realizadores do regime. O Novo Cinema Português era olhado com alguma suspensão assim como toda a atividade cinematográfica que não estava de acordo com os princípios do regime (juntamente com o cineclubismo e as revistas críticas de cinema).

Os realizadores do Novo Cinema Português foram: Ernesto de Sousa (*Dom Roberto* - 1962), Artur Ramos (*Pássaros das Asas Cortadas* -1962-63), Paulo Rocha (*Os Verdes Anos* – 1963 e *Mudar de Vida* – 1966), Manoel de Oliveira (*O Acto da Primavera* – 1963 e *O Passado e o Presente* – 1972), Fernando Lopes (*Belarmino* – 1964 e *Uma Abelha na Chuva* - 1972), António de Macedo (*Domingo à Tarde* – 1966, *Nojo aos Cães* – 1970 e *A Promessa* - 1973), Carlos Vilardebó (*As Ilhas Encantadas* – 1965), Christian de Chalonge (*O Salto* – 1967), António da Cunha Telles (*O Cerco* – 1970 e *Meus Amigos* – 1974), José Fonseca e Costa (*O Recado* – 1971), Alfredo Tropa (*Pedro Só* – 1972), António Pedro-Vasconcelos (*Perdido Por Cem...* – 1973), Orlando Vitorino (*Nem Amantes Nem Amigos* – 1970), Rogério Ceitil (*Grande, Grande Era a Cidade* – 1972), António Faria (*India* – 1972), João César Monteiro (*Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* - 1971 e *A Sagrada Família* – 1972), Rogério Ceitil (*Cartas na Mesa* – 1973), Eduardo Geada (*Sofia e a Educação Sexual* – 1973), Fernando Matos Silva (*O Mal-Amado* – 1974) e por último, o realizador Artur Semedo (*Malteses, Burgueses e às Vezes...* – 1974).

O Novo Cinema Português é caracterizado pela sua ligeira divergência com o Neorrealismo. Enquanto que no Neorrealismo o destaque estava na representação da sociedade, no Novo Cinema, valoriza-se mais a individualidade da personagem. Estes movimentos são ainda caracterizados por filmes com finais em aberto, criando suspense ao espectador, possuindo uma moral a transmitir e escolhem quase sempre o fecho do filme para divulgar essa mensagem.

Em Portugal, o realizador mais prejudicado pela censura foi o neorrealista Manuel de Guimarães. O Novo Cinema apresenta uma inovação que pretende iludir a censura e o regime fazendo "passar uma mensagem subliminar de oposição através da recusa em falar da organização social e política; falavam sobretudo em termos existenciais, de uma opressão latente, de impossibilidades narrativas, de revezes inexprimíveis." [52]

A censura acaba por provocar a estimulação da criatividade dos realizadores do Novo Cinema como forma de ocultar as mensagens "proibidas" pelo regime.

---

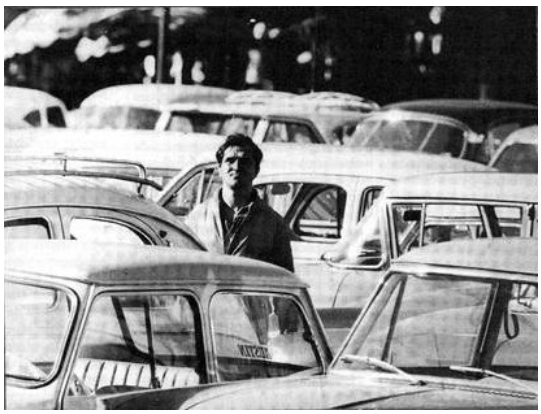
[52] AREAL, Ana. *As Imagens Proibidas – A Censura ao Cinema Português*, in Ana Cabrera (org.), *Censura Nunca Mais*. In Idem. Óbidos: Alêtheia Editores, 2013 , pp. 130.

A forma destes filmes também os distingue de qualquer outro movimento: procuram formas alternativas à classicista, outras formas que façam com que a expressão das personagens sejam valorizadas. A *mise-en-scène* é uma dessas formas de expressão que se diferencia do modo clássico do cinema. Optam, também, por dirigir os atores de forma a que as suas ações pareçam subjetivas e enigmáticas.

Esteticamente, o Novo Cinema Português, *bebe* muita da *Nouvelle Vague* e do Neorrealismo Italiano. O uso recorrente ao plano de sequência e da utilização da câmara à mão, juntamente com a valorização da *mise-en-scène,* são exemplos dessa influência.

Surgem muitos atores novos nesta altura do Novo Cinema, contudo, não se poderá dizer que fossem *completamente* amadores, à semelhança do que aconteceu nas novas vagas internacionais, como é o caso da *Nouvelle Vague*. A valorização dos espaços exteriores e da mensagem a transmitir pelas personagens acabam por ser, contudo, o essencial do Novo Cinema Português.





Figuras 23 e 24 – Fotogramas dos filmes *Domingo à Tarde* (1966) de António Macedo e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes.

"Como mais emblemático do arranque do novo cinema português, tem sido apontado o filme *Os Verdes* Anos, de Paulo Rocha, produzido por António da Cunha Telles. O que distingue e tem feito dele a fronteira inicial do novo conceito de ‹‹novo cinema››: é um cinema artesanal, por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição a um cinema de produtor."[53] Este filme foi baseado numa notícia de jornal da época em que um jovem mata uma criada em Lisboa. A história adaptada, fala-nos da problemática entre a mudança do campo para a cidade "moderna", onde um jovem vindo da província para

[53] MONTEIRO, Paulo Filipe. *Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'*, in Idem Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000 , pp. 330.

ser um aprendiz de sapateiro acaba por se apaixonar por Ilda, uma criada da cidade. Os *Verdes Anos* constitui um retrato da zona de Lisboa das Avenidas construídas recentemente, como é o caso da Avenida dos Estados Unidos da América (Figura 23). Paulo Rocha, segundo Lauro António, escolheu esta zona não só por lá viver, mas também por ser uma zona simbolicamente muito interessante, era uma zona limite da cidade que acolheu grande parte da juventude lisboeta endinheirada e ao mesmo tempo esclarecida e com formação académica. Era esta franja da sociedade lisboeta que usufruía, como referiu Lauro António, do *livro de instruções*, que decifrava as mensagens ocultas ao regime. Cristalizou-se assim nesta zona uma série de problemas interessantes, nomeadamente nas relações de classes, temática esta abordada por Paulo Rocha. O filme revela-o, mas com uma certa amargura que leva ao desfecho trágico. Existe, portanto, nitidamente uma crítica à forma como a sociedade estava organizada naquela época.

Algumas das mensagens que passaram subliminarmente, em *Verdes Anos* e que, explícitas, não seriam aceites pela censura, foram relacionadas com temas "proibidos", tais como a emigração e as condições precárias dos trabalhadores. A emigração era um dos temas, por norma, proibidos pois representava a procura de melhores condições de vida e isso reduzia Portugal a uma situação pouco favorável: "Mas arranja-se assim trabalho com facilidade?" Eu conheço aqui um tipo que esteva na Alemanha. Ganhava mais a lavar carros do que um engenheiro". [54] Os ordenados reduzidos e o trabalho ao domingo representados em *Verdes Anos* visam a realidade da altura, da exploração dos patrões sobre os seus empregados. "É nisto que consiste o encontro do filme com a realidade portuguesa." [55]

A influência da *Nouvelle Vague* em *Verdes Anos* é visível na importância dada à *mise-en-scène* "muitas vezes os espaços onde as personagens deambulam são fechados pela arquitectura moderna; e as delimitações dos pequenos espaços às quais os trabalhadores são restringidos, por exemplo a cozinha de Ilda [protagonista de *Verdes Anos*] e a pequena oficina de sapataria da qual se avista a rua por uma janela muito baixa, são realçados através do enquadramento."[56] (imagens em baixo).

[54] Falas do personagem Afonso, Tio de Júlio (protagonista) em *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha.

[55] FERREIRA, Carolin Overhoff, "*Os Verdes Anos"* In Idem (coord.) *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007, pp. 111.

[56] Idem, Ibidem. pp. 110.



Figuras 25 e 26 – Fotogramas de *Verdes Anos* (1963) do realizador Paulo Rocha, produzido por António da Cunha Telles. *Ilda* dentro da sapataria de *Júlio* (à esquerda) e Ilda na cozinha, no seu local de trabalho (à direita).

Concluiu Lauro António que, essa geração das novas avenidas, quando ia ao cinema já sabia o que havia de encontrar porque no fundo o Paulo Rocha tinha estado na noite anterior a contar o filme. Como o realizador não era apoiante do regime, automaticamente já se adivinhava que o filme tinha mensagens subliminares de oposição. Apesar destas mensagens presentes no Novo Cinema, nunca houve uma grande reação por parte da sociedade em geral. O resultado só se analisava em ciclos fechados, nomeadamente em cineclubes ou cafés de tertúlias, onde se acabava por comentar sempre no final as ideias gerais dos filmes. E não se alargava à restante população.

O Novo Cinema acabou por não registar um grande impacto na população em geral, não só por não terem acesso ao *livro de instruções,* mas também pelo *divórcio* criado entre os espectadores e o cinema nos anos 50 que ainda perdurava. Os anos 60 queriam contrariar um pouco esse *divórcio*, mas conseguiram-no somente em relação às camadas da população mais letrada.

O Novo Cinema, visto nos dias de hoje, representa perfeitamente o panorama da sociedade naquela época. Dá voz a uma nova classe nunca antes "ouvida" no cinema português: a classe mais desfavorecida. O cinema consegue por a descoberto, inteligentemente e dentro do possível, os condicionalismos sociais. "A atitude persistente de reserva e prudência, de autoproteção, era, mais do que uma forma de resistência, uma capacidade de resiliência." [57]

[57] CABRERA, Ana. *Censura Nunca Mais – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo.* In Idem. Óbidos: Alêtheia Editores, 2013, pp. 132.

Essa precaução apenas cessa em 1970 onde os filmes começam, abertamente, a provocar o regime, expondo as suas revoltas contra a política do Estado Novo. Adivinhava-se já uma revolta eminente e o cinema foi uma das armas usadas nessa luta. Claro está que esses filmes, que expuseram a sua revolta, foram censurados: *Nem Amantes Nem Amigos* (1970) de Orlando Vitorino; *Nojo aos Cães* (1970) de António Macedo; *Grande, Grande Era a Cidade* (1972) de Rogério Ceitil; *Índia* (1972) de António Faria; *A Sagrada Família* (1972) de João César Monteiro; *Cartas na Mesa* (1973) de Rogério Ceitil; *Sofia e a Educação Sexual* (1973) de Eduardo Geada; e o *Mal Amado* (1974) de Fernando Matos Silva. Os temas destes filmes eram totalmente proibidos pelo regime, como é o caso da forte vaga de emigração (que transmitia a desilusão da nação), as consequências da Guerra Colonial (1961-1974) e a desvalorização dos valores presentes no Estado Novo: Deus, Pátria e Família.



Figuras 27, 28 e 29 – Fotogramas de *Nojo aos Cães* (1970) do realizador António Macedo, *A Sagrada Família* (1972) de João César Monteiro e *Mal Amado* (1974) de Fernando Matos Silva.

O Novo Cinema Português é um movimento considerado de resistência; assim, cessa com o fim do regime de Marcello Caetano em 25 de Abril de 1974, uma vez que deixou de haver a que resistir.

2.4.1 Novo Cinema: Fase das Produções de António da Cunha Telles e a *Fase* Gulbenkian

António da Cunha Telles natural do Funchal, Ilha da Madeira, nasce em 1935. Cineasta português, é um dos iniciadores do Novo Cinema Português. Apesar de ser realizador, consagrou-se como um dos melhores produtores portugueses.

Inicia os seus estudos na Universidade de Lisboa no curso de medicina, acabando por desviar o seu ponto de interesse para o mundo audiovisual. Começa por fazer, com bastante sucesso, reportagens para a televisão. Por essa razão, nos finais dos anos 50, Cunha Telles, ganha uma bolsa de estudo, através do Fundo do Cinema Português do Secretariado Nacional de Informação [58], para estudar realização no *Institut des Hautes Études Cinematographiques* (IDHEC) em Paris. António da Cunha Telles foi dos primeiros estudantes a usufruir da bolsa do SNI, sendo um dos pioneiros cineastas portugueses com formação em cinema. Mais tarde, será colega de Paulo Rocha (*Verdes Anos* - 1963) no mesmo instituto. Em Paris, António da Cunha Telles, absorve todas as bases da *Nouvelle Vague* e frequenta as cinematecas "religiosamente todos os dias". [59]

Em 1961, Cunha Telles, chega a Portugal e desvia-se da televisão. Dirige o jornal *Imagens de Portugal* e torna-se então, dirigente da Secção de Cinema da Direcção-Geral do Ensino Primário, onde realizou e produziu o documentário *Os Transportes* (1962). Foi nomeado, igualmente, diretor do primeiro Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema da Mocidade Portuguesa (1961). Este curso, apoiado pelo Fundo de Cinema e pelo Ministério da Educação, alcançou enorme sucesso em Portugal: "cerca de 200 alunos inscritos, por ele passando um extenso grupo de futuros realizadores e técnicos do ‹‹cinema novo››."[60]

António da Cunha Telles inaugura a sua atividade como produtor em Portugal, e inicia o Novo Cinema Português com a produção de *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. *Verdes Anos* foi uma produção constituída por uma equipa técnica totalmente nova, sem experiência no campo profissional, com a exceção de Luc Mirot, Diretor de Fotografia, colega do IDHEC de Cunha Telles e Paulo Rocha.

---

[58] O Secretariado Nacional de Informação (SNI) era na altura dirigido por César Moreira Baptista (sucessor de António Ferro).

[59] Entrevista de Michelle Sales a António da Cunha Telles.

[60] MONTEIRO, Paulo Filipe. *Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'*, in Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar.* In Idem. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000 , pp. 312.

As produções Cunha e Telles sobreviveram apenas do seu património particular. Tendo recebido uma herança de família, investiu-a por completo no cinema.[61] Produzindo com sucesso os *Verdes Anos*, acabou por se tornar produtor dos vários filmes que se fizeram posteriormente, inseridos no movimento do Novo Cinema Português.

Apesar de ter produzido inúmeros filmes, António da Cunha Telles, ficou celebre, por três obras principais do Novo Cinema Português: *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e *Domingo à Tarde* (1966) de António Macedo.

Durante o período do Novo Cinema Português, Cunha Telles produziu as seguintes longas-metragens: *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, *O Crime da Aldeia Velha* (1964) de Manuel Guimarães, *As Ilhas Encantadas* (1965) de Carlos Vilardebó, *Catembe* (1965) de Faria de Almeida, *O Trigo e o Joio* (1965) de Manuel de Guimarães, *Domingo à Tarde* (1966) de António Macedo e *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha. Como realizador e produtor, durante o Novo Cinema Português, António da Cunha Telles, possui *Os Transportes* (1962), *O Cerco* (1970) e *Meus Amigos* (1974).

O produtor proporcionou o arranque da primeira fase do Novo Cinema Português (até 1966). As suas produções ultrapassaram a barreira nacional e começavam a percorrer festivais de cinema internacionais. Em França, os *Cahiers du Cinéma* desses anos, sucedem-se as referências ao cinema português com Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Fonseca e Costa e Cunha Telles em lugares de relevo." [62]

Lamentavelmente, Cunha Telles esgota os seus meios financeiros no final dos anos 60, devido à grande quantidade de filmes produzidos (treze filmes de 1962 a 1966). Apesar dos filmes terem sido produzidos com custos reduzidos, os lucros de bilheteira não cobriram os gastos de produção, e a grande parte da herança familiar, que Cunha Telles investiu no cinema tinha terminado. Para tentar resolver a sua situação financeira, António da Cunha Telles, produz dois filmes com uma estética divergente da do Novo Cinema. Tratam-se de dois filmes comerciais em que o único objectivo seria o lucro final. *Ilhas Encantadas* (1965) é um dos filmes, realizado por Carlos Vilardebó, e acaba por ser um filme bastante ambicioso. Recorre a vedetas como Amália Rodrigues e até convidam atores franceses. Acabou por ser um filme caríssimo. Em vez de o salvar da desgraça financeira aniquila-o definitivamente. Contudo, Cunha Telles faz uma segunda tentativa e produz *As Setes Balas para Selma* (1967).

[61] Paulo Rocha no programa de televisão da RTP2 intitulado " História do Cinema Português – 1960/1974".

[62] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 124.

Realizado por António de Macedo, tentando copiar o cinema de *Hollywood*, é uma comédia com espionagem à maneira do *James Bond*.

A produção destes dois filmes trouxe duas consequências nefastas: por um lado agrava a sua decadência financeira; por outro, sobretudo com a produção do seu último filme, uma quantidade considerável de cineastas acha o seu comportamento indigno. Acusavam-no de estar a vender a esperança de uma geração com um filme abominável. "Havendo uma ruptura nessa altura."[63] Relativamente ao filme *As Sete Balas para* Selma, João César Monteiro, "o *enfant terrible* da crítica de então, acusou o produtor e o realizador de traição à batalha comum por um Cinema Novo." [64]

Termina, assim, ingloriamente a primeira fase de produtor de António da Cunha Telles.

Em 1967 por falta de êxito na sétima arte, abandona por curto período a produção. Cria o *Cine-Almanaque*, jornal de atualidades cinematográficas.

Em 1970, António da Cunha Telles, regressa ao cinema com a realização de *O Cerco,* tornando-se esta a sua obra de maior destaque, como realizador. *O Cerco* foi feito em condições financeiras pouco favoráveis e com imensas dificuldades técnicas. António da Cunha Telles refere que "até a película tinha sido comprada por um preço mais baixo por já estar fora do prazo"[65]. Não obstante, através de o *Cerco,* António da Cunha Telles, consegue uma inovação para Portugal, resolvendo por meio dela a sua questão financeira. Chama-se *product placement*, ou seja, a inclusão de marcas nos filmes, com o intuito de angariar patrocínios, e dessa forma viabilizar a sua produção do.



Figura 30 – Fotograma de *O Cerco* (1970) de António da Cunha Telles. Visível a marca de gelados *Olá* como *product placemente.*

[63] Jorge Leitão Ramos (crítico de cinema) no documentário de Álvaro Romão *Chamo-me António da Cunha Telles* (2011).

[64] CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da, *Os Filhos Bastardos: Afirmação e Reconhecimento do Novo Cinema Português (1967-74)* - Dissertação. Coimbra: 2005.

[65] António da Cunha Telles no documentário de Álvaro Romão *Chamo-me António da Cunha Telles* (2011).

Na sequência das divergências que fizeram falir as produções de António da Cunha Telles, passou a ser urgente a procura de um meio de financiamento para as obras cinematográficas do Novo Cinema. Neste contexto, e após alguns anos de insistências e negociações, a Fundação Gulbenkian aceitou subsidiar uma cooperativa, vindo esta a adoptar a designação de *Centro Português de Cinema*.

Como se sabe, Calouste Gulbenkian (1869-1955) institui no seu testamento a "criação de uma Fundação que tivesse o seu nome e se dedicasse às artes, ciências, educação e fins caritativos."[66] Durante os primeiros dez anos da Fundação (é fundada em 1956), o cinema não foi arte privilegiada. Limitando-se os fundos da Calouste Gulbenkian a beneficiarem só beneficiaram o cinema na atribuição de bolsas de estudo para cineastas portugueses no estrangeiro. Alguns dos privilegiados foram realizadores chave da segunda vaga do Novo Cinema em Portugal: João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos e Manuel Guimarães. Contudo, esse apoio não seria suficiente para a sobrevivência do Novo Cinema. Só em 1967 é que a Fundação interveio no sentido de apoio à produção cinematográfica. No mesmo ano, organizada pelo Cineclube do Porto, nasce a *Semana do Novo Cinema Português*[67]. José Azeredo Perdigão, presidente da Fundação Calouste Gulbenkian faz-se representar com o intuito de subsidiar o Novo Cinema "por um período experimental de três anos".[68] A Fundação sugere ainda que uma das sessões do colóquio fosse dedicada aos cineastas "à ponderação de como seria desejável, do ponto de vista do cinema e dos artistas que a ele se consagram, que a Fundação interviesse."[69]

Todos os cineastas pertencentes ao Novo Cinema fizeram-se representar durante os nove dias da *Semana do Novo Cinema Português* (2 a 10 de Dezembro de 1967), com o intuito de "salvar" este movimento. Entre palestras e tertúlias, visualizaram-se também, todos os filmes pertencentes ao Novo Cinema, realizados entre os anos 62 e 67, nomeadamente o *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. "Realizadores, técnicos, críticos cinematográficos, cineclubistas, público, mil e tantas pessoas no cinema Batalha, trezentas, quatrocentas e mais ainda, ouvindo, discutindo comunicações, trocando pontos de vista, analisando, destrinçando,

[66] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 128.

[67] Ver anexo E.

[68] Idem, Ibidem, pp.128.

[69] MONTEIRO, Paulo Filipe. *Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'*, in Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. In Idem. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000 , pp. 319.

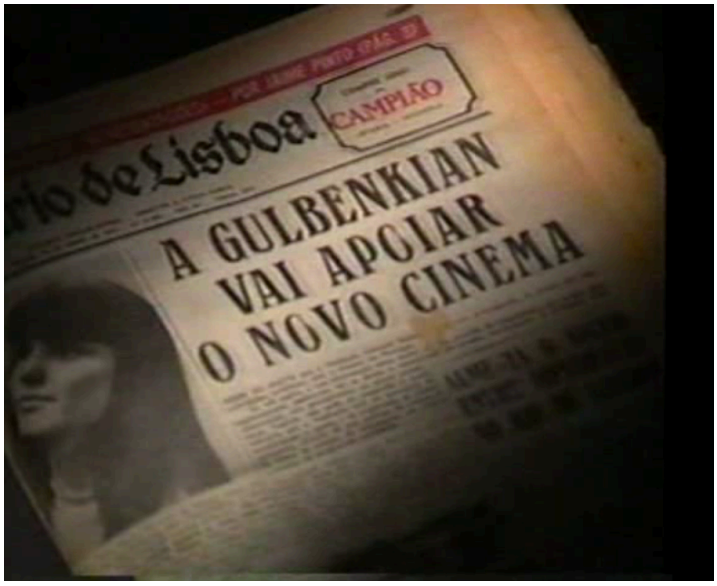
escolhendo criticando. Todos tiveram, nas mãos um pouco dos destinos deste cinema que se quer novo, mas fundamentalmente português, legitimamente cinematográfico." [70]

Da *Semana do Novo Cinema Português* saiu um importante documento intitulado "Ofício do Cinema em Portugal" [71] em que vários cineastas enumeram os problemas do cinema nacional, apresentando igualmente consignadas as suas soluções. Uma delas seria precisamente o apoio da Fundação Gulbenkian, vindo ela a confirmar-se em Novembro de 1968.

"O Mecenas estava achado e um novo período da história do cinema português se iniciou." [72] Nasce então, a nova fase do Novo Cinema: a fase Gulbenkian.

Na cooperativa Centro Português de Cinema[73] a Fundação Calouste Gulbenkian passa a depositar anualmente uma determinada quantia para ajudar a subsidiar os filmes do Novo Cinema. No seio dessa cooperativa seriam os próprios cineastas, divididos por grupos (escolhidos entre si), a selecionarem as produções a serem realizadas.





Figuras 31 e 33 – Cartaz (à esquerda) a publicitar a *Semana Do Novo Cinema Português* no Cineclube do Porto em 1967 e um fotograma do programa da RTP2 intitulado "História do Cinema Português – 1960/1974" (à direita).

[70] LAURO, António. *30 Anos 25 de Abril – O Antes e o Depois de Abril no Cinema Português*. Biblioteca Museu República e Resistência, pp. 26.

[71] Ver anexo F.

[72] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 129.

[73] Ver anexo G.

Nesta altura, a par da referida mudança no cinema, assiste-se também a uma mudança a nível do sistema político português, no ano de 1968. António de Oliveira Salazar, por questões de saúde sai do poder. Marcello Caetano torna-se Presidente do Conselho de Ministros e entra em vigor a chamada "Primavera Marcelista" [74] (1968 a 1972). Quase de imediato, regista-se uma "descompressão [que] teve efeitos na cultura e, nomeadamente, no cinema." [75] Alguns dos filmes proibidos no anterior regime salazarista são agora permitidos nas salas de cinema, como é o caso das obras de Eisenstein (realizador vanguardista russo e um revolucionário contra regimes fascistas). A mesma onda de liberdade torna possível as "primeiras maminhas ao léu. No caso em questão as de Romy Shneider em *La Piscine* de Jacques Deray." [76]

O primeiro filme apoiado na fase Gulbenkian foi realizado por Manoel de Oliveira, *O Passado e o Presente* (1971). A este propósito António-Pedro Vasconcelos, refere que Manoel de Oliveira tinha perto de 60 anos de idade quando escolheram o primeiro filme a ser financiado pelo Centro Português de Cinema. Por ser o realizador mais velho, todos os cineastas estavam dispostos a sacrificarem-se para que Manoel de Oliveira fosse o primeiro a filmar. António-Pedro Vasconcelos, refere ainda que, todos os realizadores, no íntimo, pensavam que provavelmente seria o seu último filme[77]. Por conseguinte, e sem discussão alguma, *O Passado e o Presente* foi o primeiro filme do Novo Cinema Português da fase Gulbenkian.

O Recado (1972) é o segundo filme apoiado pelo Centro Português de Cinema, realizado por José Fonseca e Costa. No mesmo ano estreia também *Pedro Só* de Alfredo Tropa, e no ano seguinte, *Perdido Por Cem* de António-Pedro Vasconcelos. Continuamente os realizadores Paulo Rocha, João César Monteiro, António Campos, Seixas Santos, entre outros, realizaram os seus filmes, igualmente através do Centro Português de Cinema.

A Geração de 60, consegue finalmente erguer-se da crise financeira e continuar com o movimento do Novo Cinema. A certa altura, essa união de cineastas desfragmenta-se. Essa pequena ruptura não prejudica o Novo Cinema, mas cria dois grupos dentro do movimento. Paulo Rocha, António-Pedro Vasconcelos, Seixas Santos e João César Monteiro "seguem a linha de um cinema ‹‹personalista››, de incidências bazinianas, influenciados pelos *Cahiers du*

---

[74] Primavera Marcelista – Período inicial do Governo de Marcello Caetano no qual se operou uma certa modernização económica e social e uma liberalização política moderada, criando a expectativa de uma verdadeira reforma do regime em Portugal.

[75] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 129.

[76] Idem, Ibidem, pp. 130.

[77] Programa da RTP2 "A História do Cinema Português". Produção Acetato Filmes.

Cinéma" [78]. O segundo grupo, constituído por Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo e Manuel Ruas são caracterizados por um "cinema realista, em que a componente social ou política determina os temas e as formas" [79].

O último filme (longa-metragem) realizado antes do 25 de Abril pertenceu a António da Cunha Telles. Estreou em 1974 e intitulava-se *Meus Amigos.* Este filme tinha um perfil mais vanguardista que os anteriores do realizador/produtor e abordava a temática versava as frustrações e esperanças da Geração de 60 portuguesa.

Em 1974, precisamente um mês antes do 25 de Abril foi criado pelo Estado Novo, o Instituto Português de Cinema, que anunciava um novo fundo de apoio. Os cineastas do Novo Cinema Português vencem de novo mais uma batalha. Realizadores como Manoel de Oliveira, António da Cunha Telles, António Macedo, Fonseca e Costa, Paulo Rocha e Artur Ramos são os primeiros subsidiados. "Era a consagração oficial da geração que fizera o ‹‹cinema novo››, era a continuação da política da Gulbenkian (...). Um mês antes do 25 de Abril, o 25 de Abril chegava ao cinema, com o reconhecimento estatal da existência dele." [80]

[78] PINA, Luís de. *História do Cinema Português.* In Idem. Sintra: Europa-América, 1986, pp. 168.

[79] Idem, Ibidem, pp.168.

[80] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 143.

2.5 Conclusão: Cessa o Novo Cinema, Perdura a Influência

O Novo Cinema Português é, por definição, um cinema de resistência. Por conseguinte dir-se-ia que se extingue em 1974 com a revolução do 25 de Abril, uma vez que deixou de haver a que resistir. Estava ganha a luta pelo cinema.

Este Novo Cinema configurou um cinema não colectivo, mas individual. São vários realizadores, e cada um tem a sua forma e perspetiva de ver e fazer cinema. Paradoxalmente, foi essa diversidade que originou a unidade do cinema em Portugal. "Cada filme do novo cinema é tão diferente dos outros quanto único; cada filme é uma pedrada no charco e cada pedra tem feitios e intenções diferentes, mas todas querem perturbar e criar ondas" [81]. O Novo Cinema une-se, desta forma, contra o regime e contra o conformismo da sociedade. Os cineastas do Novo Cinema, apesar de toda a sua diversidade, unem-se para salvar o cinema português (1967). Esse ato é único e louvável.

Pela primeira vez, o cinema representava a sociedade e a realidade nacional e consegue, na medida do possível, pô-la a descoberto.

Este cinema acaba por criar escola em futuros realizadores. Muitos dos realizadores da Geração de 60 ou iniciados no Novo Cinema continuaram o seu percurso até hoje, construindo a história do cinema português com a dignidade merecida.

Note-se que, não foi o cinema que mudou a sociedade, foi a sociedade que mudou o cinema. A luta que os cineastas travaram para a criação de um Novo Cinema, não foi isolada dentro do universo cultural. Em Portugal, a luta não foi ganha pelos escritores opositores ao regime, nem pelos baladeiros como o Zeca Afonso, nem pelas lutas estudantis ou operárias. Foi o conjunto de todas estas manifestações sociais e culturais libertárias que acabou por modificar a consciência da população. Deu-se o 25 de Abril e o Novo Cinema apesar de ter acabado nesse dia, não morreu. Perdura até hoje, nas mãos daqueles que continuam a ser referências nacionais na sétima arte: Manoel de Oliveira, João César Monteiro, António Macedo, António da Cunha Telles. Continuam a fazer escola e a honrar nacional e internacionalmente o cinema português.

[81] AREAL, Leonor. *Cinema Português, Um País Imaginado – Vol I – Antes de 1974.* In Idem. Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 39.

3 Ernesto de Sousa e *"Dom Roberto"* – Oscilação entre o Neorrealismo e o Novo Cinema Português

3.1 Introdução

Analisando o contexto da formação podemos concluir que o movimento do Novo Cinema Português foi gerado a partir de influências de carácter cultural, histórico, político e social. Até ao seu nascimento, vários foram os acontecimentos que prepararam a sua chegada. Desde o descontentamento com o cinema nacional dos anos 50, aos movimentos cineclubistas que fervilhavam na entrada da década de 60. Nasce assim, fruto do Movimento Cineclubista, um filme que anuncia o Novo Cinema Português: *Dom Roberto* (1962), realizado por Ernesto de Sousa e produzido pela Cooperativa de Espectadores.

Não existe consenso absoluto, entre cineastas e académicos, sobre a identificação desta película com um determinado movimento ou escola. *Dom Roberto* oscila, assim, entre o Neorrealismo, o Movimento Cineclubista e o Novo Cinema Português. No entanto é, sem dúvida, um filme que inaugura um novo capítulo na história do cinema nacional. Pela sua temática, estética e produção, *Dom Roberto* faz parte do longo percurso do cinema de resistência.

Ernesto de Sousa, afirma-se como pioneiro em quase todas as etapas do seu percurso artístico. Foi fundador do primeiro cineclube português *Círculo de Cinema* (1947); formou-se na escola de cinema em Paris (1949 a 1953), tendo sido um dos primeiros portugueses a possuir uma graduação na área; foi ainda escritor da revista de divulgação de cinema, a revista *Imagem*; foi membro ativo no movimento do Novo Cinema e contribuiu para o seu desenvolvimento. Para além de cineasta, Ernesto de Sousa foi, escritor, jornalista, fotógrafo e crítico de arte. "Nunca me pensei senão como artista. Fazer um filme, uma pintura ou uma fotografia é a mesma coisa. O que me interessa é o acto da criação." [82]

Dom Roberto foi o filme que escolhi para proceder a uma abordagem desta época da história do cinema. Não existe, como já referi, consenso geral sobre o movimento em que este filme está inserido. A crítica foi bastante dura, aquando da sua estreia, em 1962. Apesar de toda essa má recepção, algo no filme suscita, ainda hoje, interesse: *Dom Roberto* representa

[82] SOUSA, Ernesto de. Entrevista por Leonel Moura em *O Globo – Suplemento semanal de cultura.* Brasil: 1980.

um "Novo Portugal" e um "Novo Cinema". O movimento em que se insere é algo que tentarei explorar, no presente capítulo.

3.2 Biografia de Ernesto de Sousa

Ernesto de Sousa nasceu a 18 de Abril no ano de 1921, na cidade de Lisboa. Apesar do seu percurso profissional ter sido totalmente dedicado ao mundo artístico, a sua formação académica inicial foi na área de Físico-Química, na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.





Figura 33– Ernesto de Sousa (1980).
Figura 34- Ernesto de Sousa (de costas) na redação da Revista *Imagem.*

A fotografia foi, desde cedo, uma arte praticável por Ernesto de Sousa, tinha especial gosto na escultura medieval, na arte popular e nos retratos urbanos. O seu interesse pelo cinema consolidou-se nos anos 40, com a criação do primeiro cineclube português *O Círculo do Cinema* (1947). Ernesto de Sousa acabou por ser confrontado com a prisão quatro vezes, por motivos políticos e também culturais. A primeira dá-se no ano posterior à formação do *Círculo de Cinema,* quando a PIDE invade as instalações do cineclube para prender toda a direção. A razão da captura foi a suspeita de que nesse mesmo local se reproduziam as circulares de Norton de Matos[83].

A envolvência de Ernesto de Sousa com o movimento cineclubista e com o cinema em geral, faz dele um dos especialistas da área, em Portugal. É, então, convidado para inúmeras palestras, nomeadamente no meio académico.

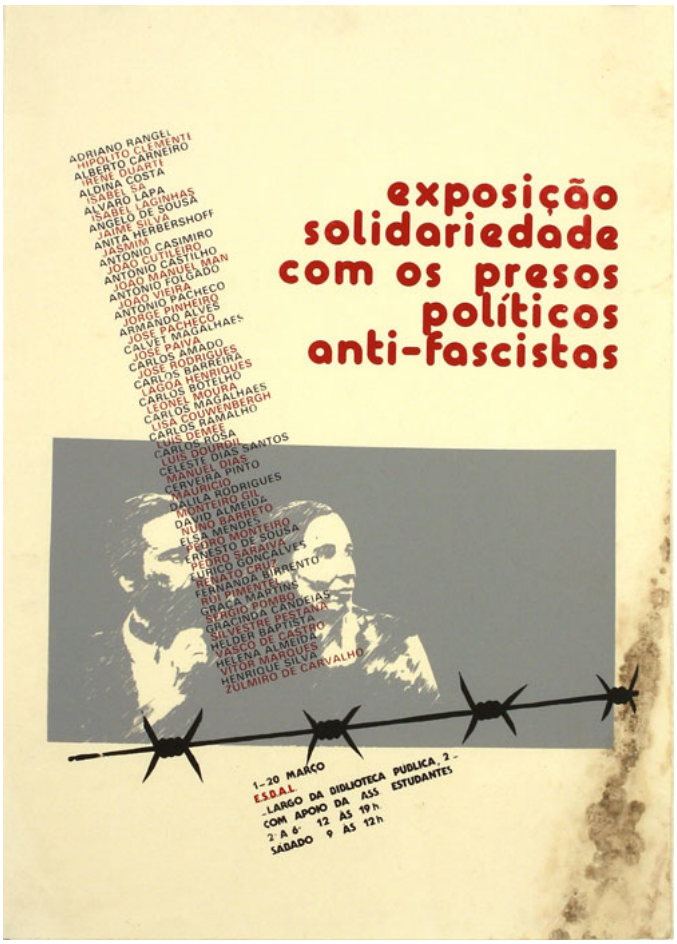
É através da escrita que Ernesto de Sousa se envolve com as restantes artes e estabelece contactos com nomes destacáveis da arte mundial. Em 1953, publica uma

[83] Norton de Matos (1867-1955) foi, em 1948, um dos candidatos às eleições presidenciais. Tinha como ideal repor a liberdade de propaganda e uma fiscalização mais atenta dos votos. Acabou por desistir pois sabia que o regime salazarista recusaria a satisfazer estas exigências.

entrevista com Man Ray,[84] na revista *Plano Focal.* Torna-se, ainda, redator principal da revista de divulgação da sétima arte, *Imagem*. As entrevistas com Bernard Dort (dramaturgo francês) e Chris Marker (realizador francês) foram alguns exemplos das suas publicações na *Imagem*. Contudo, o seu papel mais importante foi na luta pelo Novo Cinema em Portugal, que era já "anunciado" pela revista *Imagem*.







Figuras 35, 36 e 37– Movimentos estudantis: (à esquerda) Conferência dada por Ernesto de Sousa sobre o *Cinema Moderno* (1965) e perspectivas *Dum Novo Cinema Português* e (à direita) cartaz da exposição de *solidariedade com os presos políticos anti-fascistas*.

Entre 1949 a 1952, Ernesto de Sousa, vive em França. Frequenta vários cursos de cinema desde os cursos da Cinemateca e da Universidade de Sorbonne aos do Institut de Hautes Études Cinematographiques. Teve ainda formação de arte na École du Louvre e no Cours d'Initiation aux Arts Plastiques de Jean d'Yvoire. A *Nouvelle Vague* ainda se encontrava em processo de incubação, mas Ernesto de Sousa, criou relação com as figuras mais destacáveis desse movimento: Alain Resnais, Agnès Varda, Jean Michel, Jean Delmas,

[84] Man Ray foi um importante fotografo, pintor e anarquista dos anos 20. É responsável por inovações artísticas principalmente na fotografia. É dos artistas mais importantes dos anos 20.

René Bazin e François Truffaut. Os dois últimos, Ernesto de Sousa, conheceu-os no Cineclube do *Quartier Latin,* onde se tornou membro.



Figura 38– Jantar em Lisboa com a presença de François Truffaut. António da Cunha Telles (último da direita) e Ernesto de Sousa (primeiro do lado esquerdo) também estão presentes.

Em França, Ernesto de Sousa, "iniciou a sua participação como crítico e teórico do neo-realismo artístico e literário dos anos 40, por entender ser esse o local propício ao magistério da arte como instrumento de libertação social e individual." [85]

Em 1952 retorna a Portugal e, ao fim de precisamente dez anos realiza *Dom Roberto,* o filme que marca a viragem para a Nova Vaga do Novo Cinema Português. *Dom Roberto* foi galardoado no Festival de Cannes em 1963 com os seguintes prémios: *La Jeune Critique e L'association du Cinéma pour la Jeunesse.* Apesar deste reconhecimento internacional, Ernesto de Sousa foi impedido pela PIDE de os receber pessoalmente, tendo sido detido mais uma vez, à saída de Portugal (já na fronteira, quando se dirigia, precisamente para Cannes). A causa da detenção terá sido uma polémica entrevista dada ao jornal francês *Témoignage Chrétien*.[86] A prisão de Ernesto de Sousa causou uma enorme revolta no seio do próprio júri do Festival de Cannes. Nomes como François Truffaut, Alain Resnais e Agnès Varda,

[85] http://www.ernestodesousa.com/?cat=5

[86] Ver anexo I.

assinaram mesmo um telegrama[87] dirigido a Salazar com o intuito de pressionar a libertação do realizador português.

No mesmo ano da estreia de *Dom Roberto* (31 de Maio no Cinema Império em Lisboa), Ernesto de Sousa, através de um compromisso com o Jornal de Notícias, parte para o Norte de África com o objectivo de escrever crónicas e documentar o fim da Guerra na Argélia. Mais tarde, assina o documento elaborado na *Semana do Novo Cinema Português*, organizada pelo Cineclube do Porto em 1967, intitulado *Ofício do Cinema em Portugal*.

A nível cinematográfico, a par da realização de *Dom Roberto,* Ernesto de Sousa havia realizado, em 1954 uma obra intitulada *O Natal na Arte Portuguesa.* Mais tarde, em 1969, filma o documentário *Crianças Autistas* e, por último em 1975 produz *Cantigamente,* uma série de televisão sobre os anos 60 a 65. No final dos anos 60, Ernesto de Sousa torna-se professor do Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes. Revela ainda, em 1969, a sua obra mixed-media *Nós não estamos algures*.

Almada, Um Nome de Guerra foi a sua obra destacável de mixed-media, com estreia em 1983 na Fundación Juan March em Madrid. Desde sempre que Ernesto de Sousa teve como referência a obra de Almada Negreiros, tendo defendendo ainda o seu património autoral na recuperação dos seus painéis no Cine San Carlos em Madrid.



Figura 39- Ernesto de Sousa na cave do Cine San Carlos onde encontrou os painéis exteriores de Almada Negreiros.

[87] Ver anexo K.

Após a Revolução de 25 de Abril, foi convidado pelo Movimento das Forças Armadas, para a *Comissão Consultiva para a Cultura*. Organizou, na mesma década a exposição *Alternativa Zero* e interessou-se particularmente pela corrente de *mail art.*

O fecundo percurso de Ernesto de Sousa termina em 1988. No entanto, toda a sua vida fica imortalizada através das diversas exposições que se seguiram após a sua morte. "Caloroso e pródigo, só a doença o poderia travar. Entusiasta, tinha mais fogo do que disciplina. Ele era sempre o centro energético, qualquer que fosse o grupo em que aparecesse."[88]

Por último, nada melhor do que o próprio Ernesto de Sousa para resumir em palavras todo o percurso de uma vida: "O cinema. A descoberta do Outro. O *Dom Roberto* e a *Imagem*. A cultura, a França (a "Grande Chaumière", os estúdios). O teatro radiofónico (foi quando conheci o Redol, um homem bom). O outro teatro (foi quando conheci o José Rodrigues, o Peixinho, a Rosa). E o Raúl Brandão e o Porto. Algés e o Primeiro Acto: fluxus e para além do teatro. Tinha conhecido Almada Negreiros. Comecei.

A Itália, a Rússia, a Europa, o Mundo.

A música, o Grupo de Música Contemporânea: eu fui da banda.

Crítica de arte (foi quando conheci o Lopes Graça), a Seara Nova, o neo-realismo e depois o 25 de Abril. A crítica é uma opção ou uma necessidade? Em Portugal é uma necessidade (Garrett).

A paixão da escultura. A arte popular (…)

Comecei a experiência da apropriação de textos literários-tipográficos em 1977 (Alternativa Zero). Exposição de Orlando (Virginia Woolf). Absoluta des-autorização (anonimato) e o carácter tautológico (tradução, tipo-grafia). Jogava-se a coincidência de sentido como investigação estética. Coincidência com a própria exposição: o tempo, total evanescência e uma hecatombe de palavras. Zero. (…)." [89]

[88] Rui Mário Gonçalves in *Jornal de Letras, Artes e Ideias.* 1988.

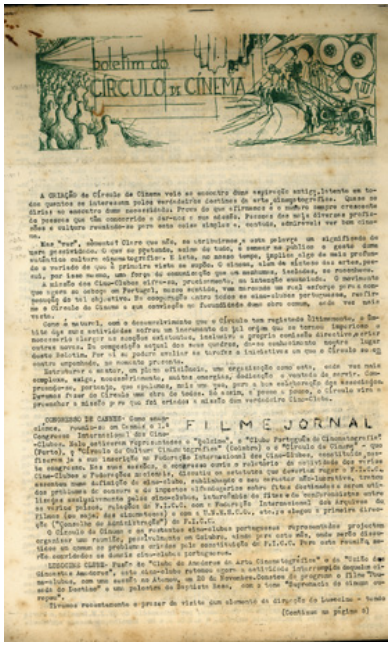
[89] SOUSA, Ernesto de. Autobiografia *Desdobrável da Exposição "A Tradição como Aventura".* Gal. Quadrum, Lisboa: 1978.

3.2.1 Cineclube *Círculo de Cinema* e Revista *Imagem*

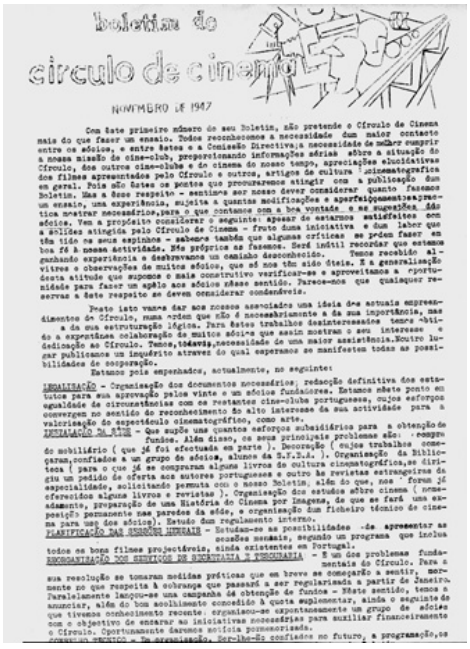
Ernesto de Sousa é detentor de uma personalidade transdisciplinar, como foi possível constatar no subcapítulo anterior. Contudo, neste ponto, será abordado o seu carácter fundador e irreverente. Em 1947, Ernesto de Sousa torna-se fundador do primeiro cineclube nacional, o *Círculo de Cinema*. Contudo é o Cineclube do Porto que ganha maior destaque na época. E é essa a razão para ser falsamente rotulado de primeiro cineclube português.

A principal razão pela qual o *Círculo de Cinema* não ganha de imediato grande projeção, deve-se à repressão constante da polícia política. Como referi no ponto anterior (3.2), todos os membros da direção do cineclube são surpreendidos pela invasão da PIDE na sede do *Círculo de Cinema.* Acabam por ser todos presos por suspeita da reprodução das circulares de Norton de Matos, candidato à Presidência da República.

No ano de 1948 o Movimento Cineclubista dá os primeiros passos em Portugal. Este movimento é iniciado pelos quatro cineclubes existente em Portugal: *Círculo de Cinema, Cineclube do Porto* (Clube Português de Cinematografia), *Círculo de Cultura Cinematográfica* e *Cineclube Imagem.* Segundo o próprio Ernesto de Sousa[90] o movimento dos cineclubes tinha um carácter de resistência ao sistema, mas não era um braço público do Partido Comunista, como por vezes se supunha.


boletim do
CÍRCULO DE CINEMA

FILME JORNAL


boletim do
círculo de cinema

NOVEMBRO DE 1947

Figuras 40 e 41 - Boletins do *Círculo de Cinema*, 1947.

[90] Fonte: www.ernestodesousa.com.

Ernesto de Sousa, contribui assim, para o desenvolvimento do movimento cineclubista, que permite ao público português um maior acesso ao cinema, às tertúlias e formações da sétima arte.

Mais tarde, Ernesto de Sousa participa na *Semana do Novo Cinema Português*, em Dezembro de 1967, organizada pelo Cineclube do Porto. Essa reunião geral ocorre no Cinema Batalha no Porto (Figura 42). Avaliando toda a história do cinema em Portugal, desde 1948 em que o Movimento Cineclubista arranca, até 1967, onde o Cineclube do Porto torna possível a consagração do Novo Cinema Português, percebe-se a importância e o dinamismo que os cineclubes tinham na altura. Ernesto de Sousa foi um dos causadores deste movimento, tendo também usufruído de toda a sua evolução.



Figura 42 - Fotografia de Ernesto de Sousa aos frescos de Júlio Pomar no Cinema Batalha. [91]

"Desde 1951 que a *Imagem* dava voz mais ampliada ao juízo generalizado nos textos dos cine-clubes que o cinema português – que em 1950 a revista ainda dizia ser tão bom como o estrangeiro." [92]

No final dos anos 40, princípio dos anos 50, é notório o crescimento do interesse pela temática do cinema. Por influência do movimento cineclubista, nasce na imprensa uma maior

[91] Fonte: http://dotempoedaluz.blogspot.pt/2006/01/ainda-os-frescos-do-cinema-batalha-do.html.

[92] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 107.

procura sobre o mundo da sétima arte "a primeira verificação leva-nos a concluir que o jornalismo e a literatura cinematográficas se desenvolvem entre nós, de modo sensível, em quantidade e qualidade. Temos hoje duas boas revistas de cinema (‹‹Imagem›› e ‹‹Visor››)".[93]

Ernesto de Sousa, é igualmente, um dos pioneiros na escrita da divulgação do cinema. Torna-se principal (1956 a 1961) da revista de cinema *Imagem* (2ª Série).

Por ser uma revista de referência na divulgação do cinema, a *Imagem* cria um marco documentativo importante na história do cinema. É citada pelos grandes historiadores e críticos de cinema, como é o caso de Luís de Pina, Alves Costa e João Bénard Costa. Acima de tudo, assume-se como um instrumento simbólico na história de cinema em Portugal. É o primeiro meio a anunciar o nascimento do Novo Cinema Português. Nas palavras redigidas pelo próprio Ernesto de Sousa na revista *Imagem*: "Há uma revolução no cinema!…. Uma revolução que põe tudo de pernas para o ar, que nos dá um cinema absolutamente novo, absolutamente moderno."[94]





Figuras 43 e 44- Redação da Revista *Imagem* e uma das suas capas.

[93] SOUSA, Ernesto de. Autobiografia *Desdobrável da Exposição "A Tradição como Aventura"*. Gal. Quadrum, Lisboa: 1978.

[94] SOUSA, Ernesto de. *Dov'e la liberta?*, Imagem, Revista de Divulgação Cinematográfica, nr. 24, 2ª série, pp 431-434, Novembro 1958.

3.3 *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa

Dom Roberto, foi o filme realizado entre o ano de 1961 e 1962 por Ernesto de Sousa. É uma longa-metragem com a duração de 100 minutos, a preto e branco, filmada a 35mm. É um filme produzido pela Cooperativa de Espectadores, com argumento de Leão Penedo. Os principais papéis estão entregues a Raul Solnado e a Glicínia Quartin.[95]

Dom Roberto foi a primeira longa-metragem de Ernesto de Sousa e, apesar de existirem imensas contradições, acaba por "abrir" todos os capítulos do Novo Cinema Português. "O filme é saudado pelos críticos como o primeiro sinal da renovação no cinema por que todos ansiavam. Alguns historiadores atribuem a este filme um papel inaugural do Novo Cinema (...)" [96]

Dom Roberto conta a história de uma personagem que vive clandestinamente no seio da pobreza da cidade de Lisboa. Trata-se de um *fantocheiro* chamado João Barbelas (papel interpretado por Raul Solnado) que vive apenas com uns tostões ganhos, graças a Dom Roberto, o seu fantoche. O perfil psicológico de João apresenta uma evolução significativa ao longo do filme. No início é-nos apresentado uma personagem que, apesar de viver à margem e ligeiramente na miséria, é caracterizada pelo seu humor apurado. A sua imaginação e criatividade impedem João Barbelas de chegar à depressão e ao desânimo. Automaticamente, é criada uma empatia com o espectador, que sente simpatia e compaixão pela figura de Barbelas.

João Barbelas vagueia por uma Lisboa velha, caduca e miserável nas ruas da Alfama e, concretamente no Pátio dos Quintalinhos. Depois de um longo dia de trabalho, João volta para o seu quarto alugado, não sem antes passar por uma mercearia e "levar emprestado" o enchido para o jantar. Chegado ao quarto tenta passar despercebido para que a senhoria (representada por uma figura severa) não precinta a sua presença. Contudo um barulho acaba por denunciá-lo e eis que surge a senhoria. Percebemos aí que Barbelas não tem dinheiro para pagar a renda e que já conta com três meses de atraso. Justifica-se assim, oferecendo ao espectador um

---

[95] *Dom Roberto* (1962). Equipa Técnica - Realização: Ernesto de Sousa. Argumento: Adaptado por Ernesto de Sousa, a partir de um conto de Leão Penedo. Música: Armando Santiago sobre um poema de Alexandre O'Neill. Intérpretes: Raul Solnado; Glicínia Quartin; Luís Cerqueira; Costa Ferreira; Fernanda Alves; Rui Mendes; Nicolau Breyner; Carlos Fernando; Clara Rocha, Benjamim Falcão e Isabel do Carmo. Diretor de Fotografia: Abel Escoto. Som: Augusto Lopes e Heliodoro Pires. Montagem: Pablo del Amo. Diretor de Produção: Pena e Costa. Produção: Cooperativa do Espectador. Distribuidora Imperial Filmes e comparticipação financeira de todos os que nele trabalharam. Genérico: Víctor Palla. Assistentes de realização: Edgar Gonçalves Preto, Luís Jacobetty, António Damião, Luís Filipe Monteiro, e Isabel do Carmo.

[96] AREAL, Leonor. *Cinema Português, Um País Imaginado – Vol I – Antes de 1974.* In Idem. Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 368.

espelho da sociedade da altura: "Não tenho tido dinheiro. Isto está mau. O tempo está escuro. Os Robertos não se vêm e eu tenho que vir para casa" (07:25). Abandona o quarto e, nessa noite prepara-se para dormir na rua, mas não sem antes decorar as paredes despidas de uma rua de Lisboa como se tratasse realmente do seu quarto (figura 45). Nessa mesma noite, ao pé da linha de comboio, avista Maria, uma jovem com olhar vazio e depressivo. O comboio passa e Maria perdera a coragem para cometer o suicídio. João aproxima-se reconforta-a. Neste momento da narrativa assistimos a um realismo poético apreciável. A bondade de João para com Maria vai preenchendo todo o filme. Transforma uma personagem depressiva numa alegre jovem, que ganha confiança e esperança num futuro melhor. É a personagem de *Dom Roberto* que regista a maior evolução e progresso em todo o filme. Contudo essa mudança só é perceptível mais adiante na narrativa.

Nesta fase, Maria desprotegida e abandonada apoia-se em João Barbelas que, bondosamente, lhe paga um jantar e a estadia numa pousada. Os últimos tostões que lhe restavam são, assim gastos. Se existia ainda alguma aversão por parte do espectador em relação ao estilo de vida clandestino de Barbelas, neste momento tudo se desvanece e a empatia com a personagem fortifica-se. Maria, abandonada pela vida, analfabeta, sem emprego e sozinha, retrata as dificuldades presentes na sociedade dos anos 60, ainda que representados na cidade "moderna". Nesta parte, surgem apontamentos de ironia por parte de João "Não se preocupe. Emprego é uma coisa que não falta por aí".



Figura 45- Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. A personagem João Barbelas tenta decorar uma das ruas de Lisboa, como se de um quarto se tratasse, onde irá dormir ao relento.

Despedem-se nessa noite. João volta para o seu cantinho improvisado no meio da rua. Na manhã seguinte, volta à pousada para ver Maria, mas esta tinha já saído. Continua o seu percurso deparando-se com uma montra de pastelaria. A fome aperta de novo. Pega num cão abandonado e pergunta se ele também gostaria de comer. É de imediato interpolado pela polícia que pergunta se tem a licença do cão. Barbelas não tem outra reação que não seja fugir.

Esconde-se num pátio (Pátio dos Quintalinhos), e apesar de ser denunciado por um jovem, os miúdos do bairro conseguem esconde-lo. Esse jovem *bufo* é uma personagem que lhe irá causar vários problemas ao longo do filme. É possível que Ernesto de Sousa tenha criado esta personagem para uma representação metafórica dos denunciadores à PIDE durante o Estado Novo.

Descoberto o Pátio dos Quintalinhos, Barbelas pergunta a Gabriel, um habitante caricato, a situação que envolve o casarão abandonado atrás do Pátio. Gabriel, explica que a casa está à espera para ser demolida, havia mais de cinco anos. Era tudo o que João Barbelas queria ouvir. Arranjou finalmente casa. Com a ajuda de Gabriel, deixa-se passar por guarda do casarão, para justificar aos restantes habitantes do pátio, a sua presença por lá.





Figura 46 - Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. À esquerda de camisa preta está representado o "bufo", João Barbelas com o cão ao colo e Gabriel a construir o seu automóvel no Pátio dos Quintalinhos.
Figura 47 – Fotografia da minha autoria (Outubro de 2014) do Pátio dos Quintalinhos, local de filmagem da cena representada na figura 46.

A personagem de Gabriel tem, para mim, um enorme significado nesta obra, representando tudo aquilo que *Dom Roberto* define para a história do cinema Português. Gabriel, ao longo de todo o filme, vai construindo um automóvel com peças improvisadas e rudimentares. Luta constantemente contra o cepticismo dos vizinhos do pátio que brincam com a situação "caracol, caracol, quando andas a *gasoil*?" (23:32). Para além do cepticismo, a construção do automóvel por uma personagem humilde, combate a ideia de que apenas os ricos podem usufruir de tal veículo.

Na minha interpretação do filme, as seguintes falas de Gabriel dirigidas a João Barbelas ganham outro significado se substituirmos a expressão *mecânica* por *nova vaga* ou *progresso* (no cinema)*:*

‹‹Gabriel: "Vossemecê acredita na *mecânica*? Pois fique sabendo, há muitos que não acreditam. Ignorâncias!" ›› (24:26)

‹‹Gabriel: "Tem cilindros, a bateria está carregada, o dínamo arranjado de novo, tem tudo o que é preciso. E não quer trabalhar. Palavra de honra que a *mecânica* é uma coisa muito séria!"›› (48:15)

E, no final do filme, o automóvel consegue finalmente funcionar e andar. Será verdadeiramente o simbolismo para o "arranque" do Novo Cinema? Quereria com isto, Ernesto de Sousa, dizer que é possível concretizar o Novo Cinema mesmo sem recursos, ou com acesso apenas a "objetos rudimentares"?

A narrativa prossegue e, então, João Barbelas vai viver para o casarão abandonado, ao lado do pátio. Não existe absolutamente nada, nem sequer uma cama. Apenas um chão esburacado e um tecto semelhante.

No dia seguinte, em mais um dia de trabalho, Dom Roberto capta a atenção dos transeuntes que passam pelas ruas de Lisboa. É então que reaparece Maria. De novo, transmite um semblante frágil e deprimido. Mente ao dizer que arranjou emprego e Barbelas percebendo a situação, e movendo-se com o coração convida-a a visitar a sua "nova" casa.

Por lá ficam os dois a viver, imaginando o que a casa teria sido e o que poderia vir a ser. Através de pequenas marcas nas paredes de canos, espelhos ou móveis reinventam um novo espaço tornando-o só deles. A imaginação é crucial para a valorização do filme. Cria diálogos muito interessantes e cenas destacáveis no cinema português. Recordo como exemplo, a pintura de um móvel numa parede despida do casarão: a alegria que isso proporcionou a João e Maria é verdadeiramente deliciosa.

Existe, porém um momento, chave da mudança de disposição de Maria e da sua evolução como personagem. A transformação de um estado depressivo para um estado equilibrado é originada por um pedido de casamento por parte de João Barbelas. Apesar da primeira reação ter sido de desconfiança, ela acaba por ceder à bondosa figura de Barbelas e deixa-se invadir pela felicidade.



Figura 48 - Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. À direita está pintado o armário na parede, cobrindo as paredes vazias da casa abandonada.
Figura 49 – Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. João Barbelas e Maria dançam. Nesta fase da narrativa a felicidade invade-os. A depressão de Maria tende a desaparecer.
Figura 50 – Fotograma do filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa. João Barbelas com o objectivo de parecer apresentável para entrevistas de emprego rouba um casaco a um espantalho de um quintal alheio.

Essa felicidade é abalada, quando um dia, entram no *hall* da casa os arquitetos e proprietários para a inspecionar. Apesar de não se aperceberem da existência dos seus novos "moradores", alguém se apercebe da ilegalidade da ocupação. É de novo o jovem denunciador, o "bufo". Acaba por se aproveitar da situação e um dia assalta a casa levando o pouco que Maria e João foram construindo. Uns canos e umas torneiras. João Barbelas corre atrás dele para recuperar os pertences e acabam por se envolver numa disputa, no meio do pátio. Os habitantes do pátio expulsam o delator, acabando por ficar do lado de João e Maria. Mais uma vez, a importância da união é representada nesta cena em concreto.

A partir deste momento, a situação das personagens não melhora. O verão acaba e o fantoche Dom Roberto não tem muita saída no inverno. Barbelas procura incessantemente emprego não tendo muito sucesso. Chove dentro de casa e continua a faltar dinheiro. Contudo há algo que muda nas personagens: o seu comportamento. É agora, Maria, quem consola João, dando lhe esperanças de um futuro melhor.

Mais uma vez, é a imaginação que os consola. Na noite de natal, Maria está a espera de Barbelas, com presentes imaginários debaixo de uma pequena árvore de Natal. Um "vestido" para ela e uma "gravata azul com pintinhas azuis e brancas" para ele. Quando estão sentados ao pé da árvore, a narrativa é quebrada por um momento onírico que é iniciado com a frase de Maria: "Era tão bom que o Pai Natal visitasse a gente".

É então representado um momento destacável em *Dom Roberto.* Este momento onírico começa com João, vestido de Pai Natal, a distribuir brinquedos às crianças. Entretanto entram dois homens engravatados que tentam apanhá-lo. Para os distrair, Barbelas atira notas ao ar, e foge. Os homens continuam atrás dele e juntam-se figuras como a sua senhoria do primeiro quarto alugado, o rapaz "*bufo"*, delator do pátio, e a polícia. João Barbelas acaba por conseguir escapar, despindo o fato de pai natal e saltando para um local onde apenas estaria

Maria à sua espera. Os dois dirigem-se para a praia e ficam lá agarrados, felizes. Acaba assim este sonho, que resume a luta vivida pelo casal durante todo o filme e o final que desejam incessantemente.

Esta é o último dia de Maria e João na casa. A demolição é iniciada. Ao saírem, com as malas pelo pátio reparam que o automóvel de Gabriel já está finalizado e este está pronto para o arranque. Finalmente o sonho de Gabriel concretiza-se. Ainda assim, este momento tão importante é passado para segundo plano quando os habitantes do pátio de apercebem que João e Maria estão de partida.

O final não é conclusivo. Partem, os dois juntos, para local inserto. Mas Maria reconforta o espectador, proferindo profeticamente a última fala do filme: "Mais ainda não é o fim. O fim é só para os que desistem." (01:36:00).

Para Ernesto de Sousa a importância dos problemas sociais visíveis em *Dom Roberto* sobrepunha-se à explicação do desfecho.

A moral da história de *Dom Roberto* é verdadeiramente significativa. Ao longo de todo o filme, Maria e João Barbelas lutam para não serem *fantoches* da sociedade. Já um dos slogans do filme referia isso mesmo "*Imagem dramática de um homem de fantoches que luta esperançadamente para não ser um deles".*

Dom Roberto representa verdadeiramente a problemática da falta de emprego, da miséria da cidade de Lisboa e das dificuldades gerais da sociedade. Crítica o ceticismo da população, transforma o conformismo e a depressão na esperança e no "arranque" de um futuro melhor. *Dom Roberto* torna-se, igualmente, num retrato de uma história de amor em tempos de crise. Em que tudo o que poderia ser negativo, torna-se numa luta alegre pleno de esperança e coragem, através da união das personagens. Ernesto de Sousa anuncia, metaforicamente, com o filme e através do filme, o avanço do cinema em Portugal e o avanço nas mentalidades da sociedade.

No meu ponto de vista, apesar da temática ter sido bem explorada em todo o filme, a estética fica, de facto, comprometida. Desde a qualidade de som à qualidade da imagem a crítica da altura não perdoa e dá a sua dura opinião "ainda não era aquele o Messias por que se esperava"[97]. Paulo Filipe Monteiro[98] explica que a crítica estaria na espectativa de uma certa revolução estética que não aconteceu, na sua plenitude.

---

[97] Entrevista a Paulo Filipe Monteiro realizada por Teresa Almeida tido por base o *Novo Cinema Português*. Teve lugar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade Nova de Lisboa em Outubro de 2014. Doravante citado por PM (Apêndice B).

[98] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 37.




Figuras 51 e 52 – Imagens da rodagem de *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa.

Dom Roberto foi filmado durante quarenta e cinco dias, divididos entre as ruas de Alfama, o Pátio dos Quintalinhos e Porto Brandão (casa abandonada)[99]. Ao contrário de *Verdes Anos*, Ernesto de Sousa opta por filmar numa Lisboa velha e antiga e não nas novas artérias da cidade. Transmite, assim, as dificuldades de uma população que, anteriormente tinha sido representada alegremente através das comédias portuguesas dos anos 30 e 40.

Refere Luís de Pina, "vinte anos depois, o pátio sombrio de Alcântara não é já o pátio das cantigas, é o pátio da dificuldade. Morrem ali as ilusões e trata-se de subsistir, mas nem assim o povo pobre deixa de ter esperança." [100]

A narrativa de *Dom Roberto* não se baseia na estrutura dramática, visível nos filmes do neorrealista Manuel de Guimarães, por exemplo. Ernesto de Sousa retrata o quotidiano das personagens de maneira uniforme sem recorrer aos clímax usuais da narrativa. Transparece assim a forma de vida da sociedade da época, onde não existem alterações nem mudanças, exceptuando o final do filme, quando a verdadeira mudança é representada através do arranque do automóvel de Gabriel.

[99] Informação retirada da consulta de espólio de Ernesto de Sousa na Biblioteca Nacional Portuguesa.

[100] COSTA, Alves. *Breve História do Cinema Português.* In Idem. Amadora: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978, pp. 122.

3.3.1 Divergência de opiniões acerca de *Dom Roberto*

A estreia de *Dom Roberto,* a 30 de Maio de 1962, no cinema Império em Lisboa, causa de imediato um enorme frenesim na imprensa crítica. Era aguardado um filme "largamente publicitado como o primeiro ‹‹filme novo›› de um ‹‹cinema novo››." [101]

Antes da sua estreia, em 1961 a revista *Plateia* havia feito a cobertura jornalística da rodagem de *Dom Roberto* e publica em reportagem que o objetivo do filme seria uma libertação do "velho cinema". Ernesto de Sousa pretendia redigir uma "carta de alforria. Se ela for rejeitada, a derrota de uma geração é da estrita responsabilidade de José Ernesto de Sousa. Se for aceite, a passagem é, igualmente, a ele devida. Os dados estão lançados e, com ele, um desafio. (...) Limites e grandezas sérios. Extremamente sérios." [102]



Figura 53 – Fotografia de recortes de jornal presente no espólio online de Ernesto de Sousa.

A imprensa parece ser unânime na expectativa positiva, antes da estreia do filme, e refrear um pouco o entusiasmo, após a exibição, dando o consenso inicial lugar à discordância de opiniões. Veja-se alguns exemplos anteriores à estreia do filme: "*Espera-se que Dom Roberto seja uma expressão nova do cinema português*" (Diário Ilustrado, n° 1707, 07.SET.1961); "*Dom Roberto, esperança do cinema nacional*" (Diniz Machado, Diário

[101] COSTA, Alves. *Breve História do Cinema Português.* In Idem. Amadora: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978, pp. 116.

[102] BASTOS, Baptista. *Dom Roberto pode ser a carta de alforria de toda uma geração. In* Plateia, 91 (2ª série) de 1 de Outubro de 1961, pp. 20-21.

Ilustrado, no 1816, 28.DEZ.1961); "Dom Roberto: a forma como o filme foi realizado abre novas perspetivas ao cinema português" (Estúdio, no 214, 05.MAR.1962).

Entretanto, após a sua exibição, os títulos e as intenções dividem-se: "Dom Roberto: ponto de partida para um novo cinema português?" (República, no 11275, 30.MAI.1962, p.11); "Dom Roberto - uma obra válida que é também um acto de coragem" (Manuel Magro, Diário popular, no 7052, 30.MAI.1962); "No Império: Dom Roberto, um filme sério que suscita celeuma" (República, n° 11279, 03.JUN.1962, p.3); "A nova vaga portuguesa começou com Dom Roberto" (O Mundo Português -Rio de Janeiro, no 561, 12.AGO.1962); "D. Roberto terá sido um fracasso" (Estúdio, 6/10º ano de 20 de Julho de 1962). [103]

Não foi apenas da imprensa da época que saíram críticas desta natureza quanto à estreia de *Dom Roberto;* Também, mais tarde, das palavras dos historiadores Luís de Pina e Alves Costa. Luís de Pina confessa que "*Dom Roberto* não foi o grande filme que se esperava, constituindo até uma decepção". Apesar de apreciar a visão poética de Ernesto de Sousa considerou-a "limitadora do mundo real", acusando ainda a figura de Barbelas de ser "*chaplinesca*" [104]. A personagem de Raul Solnado apresenta, de facto, uma certa componente cómica que se faz sentir, sobretudo, no início do filme. Porém não considero que isso seja suficiente para reduzir toda a crítica poética de *Dom Roberto* a um filme tão-somente cómico. Uma das semelhanças está na última frase dita por Maria ("Mas ainda não é o fim. O fim é só para os que desistem.") que é semelhante à usada no filme de Chaplin ("buck up – never say die. we'll get along") em *Tempos Modernos* (1936), assim como do último plano, em ambos os filmes:





Figuras 54 e 55 – Fotogramas dos filmes *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa e *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin.

[103] Informação retirada da consulta de espólio de Ernesto de Sousa na Biblioteca Nacional Portuguesa e na Cinemateca Portuguesa (ver anexo O).

[104] PINA, Luís de. *História do Cinema Português.* In Idem. Sintra: Europa-América, 1986, pp. 143-144.

Na mesma linha, Alves Costa refere que Ernesto de Sousa não conseguiu evitar momentos mortos na sua narrativa, o que a tornou estagnada e sem grande emoção. Acrescenta ainda que os personagens ficaram "limitados àquela situação de uma conformada melancolia". [105] Contudo, não deixa de valorizar a humanidade que as personagens transparecem, algo que considerou genuinamente português.

Confrontado com todas estas opiniões, a propósito da estreia de *Dom Roberto,* Ernesto de Sousa defende-se das acusações, desmistificando alguns pontos acerca do filme. Fá-lo numa entrevista ao revista *Estúdio*. Em relação às falhas e críticas técnicas responde que a falta de dinheiro prejudicou a construção fílmica. A fotografia viu-se prejudicada, devido à "câmara que há dez anos não funcionava, mas que nos convinha económica e financeiramente". Relativamente ao som, admite que era imperfeito, pois usando o som síncrono (direto) dificultava aos "técnicos de som um problema mais difícil de resolver do que os habituais". Com "habituais", Ernesto de Sousa referia-se aos diálogos gravados posteriormente em estúdio.



Figura 56 – Imagem da rodagem de *Dom Roberto.* Augusto Lopes (som) regista o som síncrono.

Quanto à narrativa de *Dom Roberto*, a revista *Estúdio*, à semelhança de outras críticas, refere ainda a "falta de ritmo" do filme. Em contraponto, Ernesto de Sousa, refere que esse ritmo é "propositadamente lento, destinado a impor fenomenologicamente os acontecimentos,

[105] COSTA, Alves. *Breve História do Cinema Português.* In Idem. Amadora: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978, pp. 123.

os personagens e as situações". Pretende, mais uma vez, romper com o cânones do classicismo cinematográfico, onde a montagem é que comandava o ritmo da ação.

Não existe, ainda, pela parte dos espectadores, e principalmente, da crítica, compreensão na interpretação pausada dos atores. A evolução emocional de Maria e de João Barbelas causam variantes muito interessantes no desenvolvimento da narrativa. E, Ernesto de Sousa, confirma isso mesmo "o ‹‹tempo›› do filme deverá dar-nos fisicamente o sentimento das suas dificuldades". [106]

Dom Roberto, apesar de todas as críticas nacionais teve forte apoio internacional. Esse facto deveu-se à excelente divulgação promovida pela distribuidora *Imperial Filmes*.

A obra de Ernesto de Sousa foi, então, alvo da imprensa internacional, tendo tido uma recepção francamente positiva, especialmente em França e Itália: "O cinema português, não deve reduzir-se a Manuel de Oliveira", entrevista a Jean-Loup Passek (organizador do ciclo "Le cinema portugais des origines à nos jours", Paris, centro Pompidou) e "La veritá dietro e simboli" (Italiacronache, 12.JUN.1963). [107]

Em 1963, *Dom Roberto,* ganha os Prémios da Jovem Crítica (*La Jeune Critique*) e de *L'Association du Cinéma pour la Jeunesse* no Festival de Cannes. Como já foi referido, Ernesto de Sousa, não os recebeu pessoalmente, por ter sido encarcerado pela PIDE. A esse respeito, sublinho um episódio bastante curioso, relatado pelo próprio Ernesto de Sousa: "Foi a minha terceira prisão. Eu estava no Aljube, vesti-me com fraque que iria levar para Cannes e fui contando vários episódios. Todos os companheiros estavam a ouvir-me contar e ler poesia: operários e até guardas. Então os presos confeccionaram um diploma para me oferecer e premiaram assim a realização de *Dom Roberto.* Foi muito bonito". [108]

Quando *Dom Roberto* foi exibido em Cannes George Sadoul, historiador do cinema mundial, foi "quem lhe fez uma das críticas mais elogiosas e o reconheceu como *novo: ‹‹*Eis agora com Ernesto de Sousa uma "nova vaga portuguesa" e um novo realizador de classe internacional››." [109]

---

[106] *D. Roberto terá sido um fracasso in* Estúdio 6/10ºano de 20 de Julho de 1962. Entrevista com Ernesto de Sousa centrada no filme, pp. 672. Artigo presente no anexo O.

[107] Informação retirada da consulta de espólio de Ernesto de Sousa na Biblioteca Nacional Portuguesa.

[108] Retirado de www.ernestodesousa.com.

[109] AREAL, Leonor. *Cinema Português, Um País Imaginado – Vol I – Antes de 1974.* In Idem. Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 386.





Figura 57 e 58 – Fotografias da representação de *Dom Roberto* nos festivais de Cannes e no Festival de Locarno.

Dom Roberto, é ainda oficialmente convidado para os festivais de Veneza e Locarno. Igualmente, no ano de 1963, *Dom Roberto* é aceite na Alemanha, no festival de Mannheim, onde "foi aplaudido". [110]

Entre "aplausos" e desilusões, *Dom Roberto* mexe com as pessoas e com o cinema português e isso, por si só, já é um despertar e um alerta para o nascimento de uma "nova" vaga.

É um facto que as críticas à obra de Ernesto de Sousa se reforçaram com a chegada dos realizadores da Geração de 60 e protagonistas "oficiais" do Novo Cinema, como é o caso de Fernando Lopes e Paulo Rocha: consideram *Dom Roberto* um filme com tendências neorrealistas, não constituindo o marco do Novo Cinema; já os neorrealistas consideram o filme afastado dos seus cânones. Começa assim o paradoxo da integração de *Dom Roberto*: tanto parece integrar os dois movimentos como nenhum deles, oscilando, o filme, entre o *Neorrealismo* e o *Novo Cinema*.

[110] SOUSA, Ernesto de. *Cartas do Meu Magrebe.* Tinta da China: Lisboa: 2011, pp.139.

3.3.2 Oscilação do filme entre o Neorrealismo e o Novo Cinema Português.

Para conseguir apurar o verdadeiro paradeiro de *Dom Roberto,* penso que será crucial esclarecer as verdadeiras características temáticas e estéticas que diferenciam o Neorrealismo do Novo Cinema Português.

O Neorrealismo Português não foi considerado cumpridor fiel dos valores e características do movimento em que se inspirou: o Neorrealismo Italiano.

O Neorrealismo Italiano, através da sua estética, assume um posicionamento político de esquerda. Os propósitos do movimento são os de retratar a dura realidade da situação do pós-guerra. Nessa estética prevalecem elementos similares ao do documentário: cenários reais, atores amadores, uso recorrente ao plano de sequência e planos sem grande preparação, recusa de efeitos visuais, simplicidade nos diálogos e orçamento reduzido. Apenas Manuel de Guimarães se aproximou desse estilo, com dois dos seus filmes mais importantes: *Saltimbancos* e *Nazaré* (ambos em 1952).

O Neorrealismo Italiano difere do Português, sobretudo, na questão etnográfica. Apesar do contexto social e político apresentar semelhanças, a época em que o movimento surgiu em cada um dos países foi totalmente dissemelhante. O Neorrealismo Italiano nasce dum pós-guerra (1945), tendo o fascismo cessado, é caracterizado por uma forte afirmação social. Em Portugal, o Neorrealismo nasce mais tarde, nos anos 50, num regime totalitário, onde a censura interfere com o conteúdo dos filmes, principalmente dos do Neorrealista Manuel de Guimarães. As suas obras são caracterizadas pelo simbolismo humanista, apesar de ansiarem por uma afirmação social (Neorrealismo Italiano).

Por sua vez, Luís Reis Torgal, defende que o Neorrealismo em Portugal não é um movimento consistentes mas fraccionado e episódico. Subscrevendo que existem vestígios do movimento neorrealista nos filmes de Manuel de Guimarães, refere que estes também estão presentes noutras obras do Novo Cinema, como por exemplo, em *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes, pois é baseado num romance do escritor neorrealista Carlos de Oliveira. Este professor catedrático acrescenta que poderemos identificar várias afirmações Neorrealistas no Cinema Português. Não obstante, considera que o nosso Neorrealismo é apenas um reflexo do Italiano. "*Há, pois, uma certa confusão entre o Cinema Novo e o Neorrealismo*", conclui Luís Reis Torgal. [111]

[111] Entrevista com Luís Reis Torgal realizada por Teresa Almeida, tendo por base o *Novo Cinema Português*. Teve lugar no Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Outubro de 2014. Doravante citado por LRT (Apêndice C).

Passaram quase dez anos entre os filmes neorrealistas de Manuel de Guimarães e o nascimento do Novo Cinema Português. O objectivo e a temática dos filmes dos dois movimentos continuam a ter a resistência ao regime e a crítica social como dominante comum. Também os baixos orçamentos e as filmagens em exterior constituem características correntes. Diferem os meios, já eram mais evoluídos, ao fim de uma década. A geração do Novo Cinema tem, quase toda ela, formação cinematográfica, principalmente nas escolas de Cinema Francesa, sendo influenciados, pela *Nouvelle Vague* e pela sua estética (mais cuidada, principalmente no que se refere aos planos e enquadramentos). "De fato, se a batalha neo-realista levada a cabo pelos críticos portugueses ainda estava cultural e politicamente na ordem do dia no âmbito do regime autoritário, do ponto de vista estético, o movimento neo-realista revelou-se totalmente ultrapassado na alvorada do Cinema Novo [...]" [112]

Luís Reis Torgal entende que é notória uma espécie de *entrelaçar* entre o Novo Cinema e o Neorrealismo, sendo exemplo disso, o caso de *Dom Roberto.* Reforça ainda que é a revolução estética que distingue os dois movimentos. O Novo Cinema é mais formalista e intelectual e o uso estético da *mise-en-scène* torna-se recorrente e cuidado.

Já Paulo Filipe Monteiro é da opinião que o Novo Cinema cresceu afastado do Neorrealismo. Explica que o Neorrealismo era um movimento mais politizado (de esquerda). Não foi essa a via que os partidários do Novo Cinema escolheram, talvez por saberem que por aí não conseguiriam encontrar o seu espaço dentro do panorama cinematográfico nacional. Sabiam que se seguissem um cinema mais politizado a censura atacaria. Este ator, encenador, argumentista e professor universitário concorda porem que o Novo Cinema teve um caráter mais estetizante. Relativamente às temáticas e diálogos das personagens, o Novo Cinema Português não deixava transparecer diretamente mensagens contra o regime. Os cineastas eram possuidores de uma arte capaz de refletir mensagens subliminares contra a posição social do Estado Novo em narrativas aparentemente inofensivas.

A *forma* do Novo Cinema teve que se sobrepor ao *conteúdo* para que este conseguisse chegar ao seu objectivo. Arrisco-me a dizer que o Novo Cinema fez disso uma estratégia não só para transpor a censura como também para "salvar" Portugal da decadência do cinema classicista, através da sua "revolução" estética.

As mensagens que transparecem do Neorrealismo e do Novo Cinema serão idênticas, mas a forma como esse último as torna subliminares separa por completo os dois movimentos. A questão social é igualmente distinta. No Novo Cinema "o colectivo não é representado,

[112] SALES, Michelle. *Em Busca de Um Novo Cinema Português.* Livros Labcom: Covilhã: 2011, pp.116.

apenas o indivíduo é desinserido desse colectivo. O Social estará presente metonimicamente, ou na forma de alegoria, mas não enquanto personagem colectiva." [113] Aceitando esta afirmação, poderemos considerar que *Dom Roberto* tende a aproximar-se do Novo Cinema. Apesar de Ernesto de Sousa representar o pátio e todas as fragilidades e dificuldades dos seus habitantes, as personagens de João Barbelas e Maria estão tratadas individualmente, deixando de pertencer ao colectivo – o pátio (foram constantemente rejeitados daquele local, não pelas personagens do pátio, mas pelas adversidades encontradas na casa abandonada e em personagens como o *bufo,* polícia e os construtores).

Paulo Filipe Monteiro reforça que o Novo Cinema, ao querer afirmar-se como uma nova geração, usa uma linha mais estetizante que não é diretamente política. Por essa razão, é natural que a Geração de 60 não tenha apoiado o filme *Dom Roberto* como abertura do Novo Cinema. O cartaz dos *Verdes Anos*, por exemplo, ostentava o *slogan* "A Nova Vaga chegou a Portugal". Indicava claramente que era o verdadeiro descendente da *Nouvelle Vague* Francesa. A Geração de 60 via em *Dom Roberto* resquícios neorrealistas. E, por este movimento não ter sido apoiado pelo fascismo, optou por estabelecer desde logo esta separação, como precaução.

Analisando Ernesto de Sousa e *Dom Roberto,* percebe-se que a sua obra está posicionada numa espécie de *limbo* entre a temática Neorrealista e a estética do Novo Cinema. Se, com os filmes de Manuel de Guimarães, a opinião geral da crítica e dos cineastas era que os filmes possuíam poucas características que cumpriam o Neorrealismo, então o filme de Ernesto de Sousa terá cumprido ainda menos, ou mesmo, quase nada.

Contudo, é necessário, afinal, *desmontar* esse "*quase nada*": o argumento de *Dom Roberto* foi escrito por Leão Penedo, escritor Neorrealista Português; o próprio Ernesto de Sousa era um apaixonado assumido pelo Neorrealismo. Chegou a escrever um livro sobre o Neorrealismo na Pintura Portuguesa[114], e a entrevistar Vittorio de Sica[115], para a revista *Imagem.*

Dom Roberto é um filme que apresenta fragilidades do ponto de vista estético. É uma debilidade que o próprio Ernesto de Sousa assume. A questão que se impõe é se ela é intencional ou se resulta de uma produção com recursos limitados. Em todo o caso, Delfim Tordo, na apresentação do livro de Ernesto de Sousa, *Cartas do meu Magrebe* (Fnac - 2011), refere que a intenção de Ernesto de Sousa foi de se demarcar do Neorrealismo. Segundo

[113] AREAL, Ana. *As Imagens Proibidas – A Censura ao Cinema Português*, in Ana Cabrera (org.), *Censura Nunca Mais*. Óbidos: Alêtheia Editores. In Idem, 2013, pp. 130.

[114] Livro de Ernesto de Sousa, *A pintura Portuguesa Neo-Realista.* (Anexo P).

[115] Realizador do Neorrealismo Italiano (*Ladrão de Bicicletas,* 1948 e Umberto D. 1952).

Delfim Tordo, o realizador orgulhava-se da má técnica do filme porque isso o afastava do perfeccionismo técnico da *bela* fotografia Neorrealista Italiana. O problema é que essa fragilidade estética também o afasta, assim, do *Novo Cinema*.



VITTORIO de Sica EM LISBOA

Vittorio De Sica no decorrer da entrevista que concedeu à Imprensa, rodeado de alguns cineclubistas, entre os quais se vêem Ernesto de Sousa e Fonseca e Costa

«O Tecto», último filme de De Sica-Zavattini, foi apresentado entre nós em grande estilo. Comemorava-se o aniversário do Império — sem dúvida um dos primeiros cinemas da capital no que diz respeito a selecção de filmes — e anunciava-se a vinda de De Sica. Ora a personalidade de De Sica, um grand calvès, como Dy chamou René Clair, é por demais conhecida de todo o público que habitualmente frequenta as salas de cinema: ele é ao mesmo tempo o intérprete de «Pão, Amor e...» e o autor de tantas obras-primas do cinema, como «Umberto D.», «Milagre de Milão» e «Ladrões de Bicicletas». O que nos leva a perguntar até que ponto o actor, famoso pelo seu sucesso ao pé das mulheres, não prejudica o autor de filmes — que De Sica é incontestàvelmente. Não pretendemos aqui discutir este ponto, tratando para primeiro plano a velha questão da sua colaboração com Zavattini, até porque não temos dúvidas em considerar De Sica como um dos grandes cineastas do nosso tempo. E isto sem deixarmos de lamentar que, pelo facto de interpretar certo tipo de filmes em que nos aparece perfeitamente ridículo (lembramo-nos de «A bela Moleira» de Comencini, por exemplo) De Sica dá lugar a confusões que urge combater e desfazer. A maior destas confusões consiste na negação da verdadeira cultura cinematográfica. Justamente em favor de todos esses sub-produtos que invadem regularmente as salas de cinema, ditos filmes para o grande público, e que são uma fuga à realidade, aos grandes problemas do nosso tempo, portanto alheios ao homem.

De Sica chegou a Lisboa por uma noite de vento: o céu, carregado de nuvens, anunciava borrasca. Mas nem por isso as admiradoras do belo «marechal» Carotenuto» deixaram de acorrer à Portela em grande número. Queriam observá-lo, tocá-lo se possível fosse, verificar se os seus cabelos eram de facto postiços, se era alto como nos filmes. Algumas esperaram mesmo ser convidadas para o seu próximo filme — nas revistas dizia «populares de cinema» também se escreve, de vez em quando, que De Sica faz filmes e com actores não profissionais.

O aeroporto formigava de gente. Pairava no ar a agitação dos grandes momentos. Uma corrente de energia transmitia-se de pessoa para pessoa. Procuravam-se os melhores lugares, moviam-se influências para uma entrada no recinto da Alfândega. Em cima, na esplanada do restaurante, a multidão tinha invadido o pequeno terraço que dá para a pista, apesar da ventania.

Os fotógrafos alinharam-se em baixo, prontos para disparar. Chegavam os jornalistas.

A verdade é que o «marechal» é, sem dúvida, um homem «popular». As fiéis admiradoras estão presentes: bem arranjadas, claro, para que se repare nelas, prontas para sacarem aos ombros o seu herói, à espera de ouvir da sua boca uma palavra, meditando, talvez, sobre a popularidade e o êxito e arquitectando sonhos à escala dessa meditação.

Chegaram depois uns senhores muito distintos, que nunca tiveram nada a ver com o Cinema e estes tinham acesso a todas as salas e eram os que davam o tom oficioso à recepção: ficaram nas fotografias, puseram-se, vezes sem conto, em bicos de pés, colheram sorrisos do nosso homem, apertaram-lhe a mão. Um pouco tarde, já De Sica se dirigia à porta de saída da Alfândega, chega o que parecia ser um aprendiz de cineasta, afoguado, pre-

Sem dúvida: Carotenuto chegara a Lisboa.

Mas só no dia seguinte nos foi possível conhecer De Sica, no decorrer de uma recepção à Imprensa, no Hotel Embaixador.

Os jornalistas, como é lógico, acorreram em massa: não faltaram sequer os detractores do moderno cinema italiano, movidos talvez pelo desejo de apanharem o realizador de «Sciuscià» em qualquer contradição. Um houve até que foi sentar-se, muito prontamente, a seu lado, para melhor lhe beber as palavras. Claro que, alguns dias depois, não perdeu a oportunidade de deitar no seu jornal algumas palavras muito bilhosas. Para si, o neo-realismo é, decididamente, um caso arrumado».

Porém, o que interessa fundamentalmente é dar às palavras de De Sica a importância que elas na verdade merecem, repondo assim as coisas no seu devido lugar. Com efeito, se excepturarmos «O Século», todos os jornais deram desta conferência de Imprensa impressões falseadas, quer deturpando certas afirmações de De Sica, quer truncando algumas das perguntas que lhe foram feitas.

Dispostos em semi-círculo, os jornalistas preparam-se para atacar. Mas De Sica não lhes dá tempo para grandes reflexões. Com a boa-vontade que seria de esperar, encetou uma breve dissertação sobre o cinema de seu país: «Como toda a gente me fez perguntas acerca do cinema italiano, vou dizer o que penso

cupado em dar aos operadores da TV as ordens mais convenientes: «apanhem-me o homem de frente», «Façam-me a coisa, mesmo que seja preciso soltar o balcão».

Depois foi quase o delírio: atrás de De Sica era um corre-corre de pernas mais ou menos vistosas. Do brouhaha, sobressaíam os grititos das mais excitadas. A muito custo, De Sica conseguiu subir para o automóvel.

Então, começou a falar-se do seu sorriso, da sua figura e da sua simpatia. Do fato que trazia vestido, e da mulher que afinal sempre tinha vindo com ele, e que não era nada feia.

De Sica, dirigindo os jovens actores Gabriella Pallota e Giorgio Listuzzi, para «O Tecto»

Figura 59 – Entrevista de Ernesto de Sousa a Vittorio de Sica em Lisboa, in Revista Imagem s/data

A verdade é que em *Dom Roberto* encontram-se igualmente presentes algumas características da estética de cinema clássico. Os enquadramentos, por exemplo, não eram bem estudados. Não existiu um impacto, nem uma estranheza por parte dos espetadores ao visionarem *Dom Roberto.* Isso significa que a estética não era suficientemente *nova.* Aproxima-se, neste ponto, da vertente Neorrealista Nacional.

Luís Reis Torgal, falando de si próprio, exemplifica muito bem essa vertente do impacto no público: "Eu não me lembro onde vi o filme de Ernesto de Sousa, mas sei onde vi os *Verdes Anos* de Paulo Rocha. Foi no cinema Tivoli, vi o filme, saí, e disse assim ‹‹Eu não sei se isto é bom se é mau.›› Nunca me esqueço desta frase. ‹‹O que é, é diferente.›› Lembrou-me um bocado certas expressões do cinema francês, que eu também via muito naquela altura. Realmente o sentimento que eu tenho do Cinema Novo é o Paulo Rocha." [116]

[116] LRT (Apêndice C).

Por antítese, algumas características Neorrealistas, como o uso de atores amadores ou a construção de argumentos simplistas, não se encontram em *Dom Roberto.* Raul Solnado e Nicolau Breyner eram já considerados atores profissionais. E, quanto ao argumento, este já continha características complexas, nomeadamente no uso de momentos oníricos.

A dualidade da obra de Ernesto de Sousa é permanente. *Dom Roberto* conserva "um tempo próprio à acção e à reacção, num registo quase documental, com uma *mise-en-scène* já informada das reflexões teóricas de Bazin[117] e influenciada pelo neo-realismo italiano." [118] Ora a *mise-en-scène* é característica do Novo Cinema influenciado pela *Nouvelle Vague* e o registo documental pertence ao Neorrealismo. Esta dualidade é, de facto, interessante, e torna *Dom Roberto* um filme único.

Dom Roberto tem ainda no seu "ADN" algo que o distingue de todos os filmes portugueses: foi produzido por uma Cooperativa de Espectadores, deste facto resultam uma maior liberdade de construção narrativa e estética, pois não estava dependente dos fundos do Estado. Por si só, a Cooperativa já foi uma inovação que acabou por ter resultados positivos. Esse meio de produção encontrou sucesso não só pela pro-atividade de Ernesto de Sousa na revista *Imagem*, mas principalmente no meio cineclubista, onde tinha grande influência. Por essa razão, existem vozes que consideram o filme "fruto bacteriologicamente puro da geração cine-clubista, ou seja, o único que ficou à margem de qualquer contacto com as esferas oficiais, quer directa, quer indirectamente." [119]

Para Paulo Filipe Monteiro é hoje difícil imaginar a força do Movimento Cineclubista: Ao tempo, crescia em número de sócios, em número de cineclubes no país, e em número de exibições. Era um crescimento absolutamente pujante. E já estavam a sonharem fazer já filmes, mas como vimos, o fascismo contém esse movimento. Por conseguinte, o único "filho" acabou por ser *Dom Roberto.*

Considera-se, portanto, que *Dom Roberto* é influenciado pelo Neorrealismo e pelo Movimento Cineclubista e que anuncia características do Novo Cinema (*Nouvelle Vague*). Acrescenta-se ainda outra influência: o Realismo Poético (anos 30). Esta influência foi admitida pelo próprio Ernesto de Sousa. É necessário, contudo, recordar que o *Realismo Poético* tinha sido já uma referência do Neorrealismo Italiano, estando portanto, tudo

[117] Andre Bazin, crítico de cinema e teórico francês, descreve a estética *mise-en-scène* enfatizando a importância do movimento coreografado dentro da cena invés da construção da narrativa na edição. Foca a importância está na rodagem e na construção dos planos.

[118] AREAL, Leonor. *Cinema Português, Um País Imaginado – Vol I – Antes de 1974.* In Idem. Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 376.

[119] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 117.

interligado. Aliás, o próprio Ernesto de Sousa acaba por admitir que existe a possibilidade de vestígios Neorrealistas em *Dom Roberto.*

Paulo Filipe Monteiro subscreve a presença de Realismo Poético, porque há uma poesia que está presente em todo o filme, sendo um dos seus aspetos mais interessantes. A imaginação das personagens e o simbolismo da construção do automóvel no pátio, por exemplo, são cenas muito significativas e bem estruturadas.

Após toda esta análise da presença das características Neorrealistas e "Novas" em *Dom Roberto,* arrisco-me a afirmar que *Dom Roberto* terá sido, de facto, o primeiro filme do Novo Cinema. Cometeu erros com certeza. Se os *Verdes Anos* de Paulo Rocha, considerado por muitos como o primeiro filme do Novo Cinema, tivesse sido realizado antes não teria provavelmente, cometido os mesmos erros? Trata-se, muito provavelmente de uma especulação. Em todo o caso, *Dom Roberto,* terá servido para que os "novos" cineastas percebessem que queriam "algo mais", que só isso não "chegava".

Como refere Luís Reis Torgal, existem igualmente alguns filmes pertencentes ao Novo Cinema, como é o caso de *Uma Abelha na Chuva,* de Fernando Lopes, que não são questionadas pela sua componente Neorrealista.

A dura crítica que *Dom Roberto* recebeu, por parte da Imprensa e dos cineastas da altura, terá resultado, na minha opinião, da enorme expectativa gerada. A divulgação da Nova Vaga anunciava um Novo Cinema Português antes mesmo dele existir e as pessoas preparavam-se para o receber. Era, pois, um fardo demasiado grande para um primeiro filme. Daí alguma desilusão patente em certo público e críticos.

Para concluir, considero *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa um verdadeiro filme de autor, influenciado, é certo, por diferentes contributos, mas com certeza: um filme de vanguarda, pela sua intencionalidade. A realização e a forma como o filme é construído não é nem plenamente Neorrealista nem plenamente clássico. É uma outra coisa. Talvez não seja claramente Novo Cinema. Porém, "a etiqueta colocou-se-lhe e nenhuma história do cinema português se escreveu depois que não citasse *Dom Roberto* como acta do nascimento do cinema novo." [120] A bandeira foi, portanto, hasteada! Afinal, o que importa é a luta pelo Novo Cinema e Moderno. E nisso, quer com influências Neorrealistas ou de cariz Poético, *Dom Roberto* consegue o seu objectivo: abre, efetivamente sim, caminho para um Novo Cinema.

[120] COSTA, João Bénard. *Histórias do Cinema.* In Idem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 117.

3.4 Conclusão: A importância do Filme *Dom Roberto* para a História do Cinema Nacional.

Dom Roberto é um marco no Novo Cinema bem como no Cinema Moderno Português. É um despertar de consciência e uma prova da força do Movimento Cineclubista. Ernesto de Sousa consegue, ao longo de todo o seu percurso, desenvolver elementos inovadores. *Dom Roberto* é uma das suas obras que, pese embora as múltiplas influências, se apresenta como um filme único. Sem antecedentes ou precedentes. A colaboração com a Cooperativa de Espetadores é uma forma de produção inédita em Portugal. É algo que revela, por parte de Ernesto de Sousa, uma vontade imensa de fazer Cinema e acabou por fazer de *Dom Roberto* um filme do povo, uma vez que qualquer cidadão poderia fazer parte daquela Cooperativa. Era pois a união do povo em favor do cinema.

As falhas estéticas e de construção do filme podem ser, admite-se, pontos negativos. Todavia a capacidade de fazer cinema sem meios tão precários e sem apoios do Estado e, ainda assim, apresentar características vanguardistas e inovadoras é algo admirável.

Acima de tudo, Ernesto de Sousa era um manifesto apaixonado pelo cinema. Conta que, no Magrebe, quando se encontrava a trabalhar como jornalista para o *Jornal de Notícias*, não conseguindo passagem de barco para sair de Argel, o dinheiro ia acabando a cada dia que passava. Apenas lhe restavam vinte dólares. Descobriu "que com pão e queijo se pode passar um dia por cem francos (aí uns cinco escudos). (...) Fiz uma loucura: no dia em que consegui o bilhete [de barco], fiquei tão alegre que fui ver *Hiroshima, mon amour* (quatrocentos e cinquenta francos). Claro que valeu a pena." [121]

Dom Roberto encontra-se pleno de significados. É um filme poético, "novo" e bem português. O arranque que proporcionou ao Novo Cinema é algo que deve ser devidamente considerado. Ernesto de Sousa viveu toda a luta pelo Novo Cinema, desde a sua prestação na revista *Imagem,* como divulgador da Sétima Arte, à proatividade no Movimento Cineclubista. Esteve presente na *Semana do Novo Cinema Português,* organizada pelo Cineclube do Porto em 1967. Assinou o *Ofício do Cinema Português*. Foi um homem da vanguarda, um verdadeiro lutador pela dignidade do cinema português.

Segundo Delfim Tordo, aquando da apresentação do livro *Cartas do meu Magrebe* (2011), quando *Dom Roberto* teve a sua estreia na cidade do Porto, Ernesto de Sousa encontrava-se no Norte de África (escrevia crónicas para o *Jornal de Notícias*). Não podendo

[121] SOUSA, Ernesto de. *Cartas do Meu Magrebe.* In Idem. Tinta da China: Lisboa: 2011, pp.137.

estar presente, enviou a seguinte mensagem para ser lida na apresentação do filme: "Porque acredito que a esperança está nos outros, porque sei que a comunicação é o nosso caminho para a felicidade, porque a minha linguagem é esta, porque amo Portugal apaixonadamente, por tudo isto, filmei *Dom Roberto.* É um filme primitivo de técnica e no entanto, muito ambicioso."

Foi esse factor *ambicioso* que faz de *Dom Roberto* um marco histórico na evolução do cinema Moderno e do Novo Cinema Português.

4 Cooperativa do Espectador: uma Ligação com o Projeto Final *Bom dia, Alegria!*

4.1 Introdução ao Projeto Final.

Bom dia, Alegria! é o título de uma curta-metragem produzida no âmbito da cadeira de projeto final do mestrado que agora termino. Trata-se de um filme escrito e realizado por João Lourenço e produzido por mim, Teresa Almeida. A restante equipa era constituída por Pedro Baranita, na edição, Manuel Mendes, no som e na música, Simone Almeida, na direção de fotografia e Morgana de Castro, na direção de arte.

Trata-se de uma ficção, com a duração de 17 minutos, em tons de drama e comédia. Apresenta-nos a história de Leonor que tem um trabalho invulgar: acordar pessoas. *Bom dia, Alegria!* é, pois, uma empresa que se dedica à prestação de um serviço que consiste em ajudar as pessoas a encarar a dificuldade de acordar e de enfrentar mais um dia cheio de problemas e preocupações. Mas o que implica, ao certo, acordar alguém e lidar com a sua intimidade? Leonor descobre-o, em primeira mão, ao deparar-se com um cliente fora do comum. Trata-se de Óscar, uma personagem que, acima de tudo, tem o dom de importunar Leonor, retendo-a em sua casa mais tempo que o necessário, utilizando vários pretextos. Procura companhia, procura alguém que o possa vir a compreender, e vê, na funcionária Leonor, essa possibilidade.

Segundo as próprias palavras do realizador João Lourenço, existe uma clara diferença entre quem acorda e quem é acordado: a sobriedade e consciência de um, mas não do outro. Procurou criar uma relação peculiar entre duas pessoas que demoram o seu tempo a tomar consciência da sua essência. Enquanto a sua proximidade aumenta, entramos numa viagem por espaços pouco prováveis, cores ricas e sons fortes que nos conduzem pelo mundo de Óscar, que mais não é do que o seu íntimo.

A nossa principal intenção, enquanto grupo responsável pela execução do filme, consistiu na abordagem que decidimos conferir à narrativa: a oposição entre o realismo e o surrealismo. Para tal, concentramo-nos na descrição das personagens, dos locais, e até de pormenores que se tornam fundamentais, como as cores (estão de acordo com os ambientes e sensações que se pretendem provocar no espectador), mas sobretudo das ações. Com cores e enquadramentos característicos de filmes como *Moonrise Kingdom* (2012) e *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) de Wes Anderson mas com uma atitude e um espírito típico de filmes como *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) de Michel Gondry.

Introduzido o filme, resta explicar a relação que pretendi estabelecer entre o *Bom dia, Alegria!* e a obra de Ernesto de Sousa. Em termos de estilo, temática e estética não são visíveis, de facto, similaridades. Existem, sim, ligações com o modelo de produção. Como produtora deste projeto, tive que recorrer a medidas de cariz pouco convencional para garantir a rodagem do *Bom dia, Alegria!*. Uma dessas medidas aproximou-se do sistema de produção principal de *Dom Roberto*: A *Cooperativa de Espectadores*.

Neste pequeno (e porventura dispensável) capítulo pretendo apenas focar as semelhanças entre os processos de produção de *Dom Roberto* e de *Bom dia, Alegria!* tendo como referência o impacto da *Cooperativa de Espectadores* no nosso país.

4.2 Cooperativa de Espectador em *Dom Roberto*

No ano de 1956, seis anos antes da estreia de *Dom Roberto*, Manuel de Azevedo, membro da primeira direção do Cineclube do Porto e crítico cinematográfico, escreveu vários artigos sobre a situação do cinema em Portugal. Como foi abordado em capítulos anteriores, o cinema nos anos 50 havia sido considerado, na sua generalidade, um cinema *ultrapassado* (excetuando o Neorrealismo de Manuel de Guimarães). A crise da sétima arte em Portugal estava instalada. No ano anterior, em 1955, não se produzia qualquer longa-metragem e, apesar de o Movimento Cineclubista viver uma situação próspera, não existiam produções a ele associadas.

Manuel de Azevedo sugeriu (com sabor a profecia) um modo de salvar a produção cinematográfica em Portugal. "Quanto à produção, sem a qual tudo o mais seria em pura perda, haveria que fazer igualmente um sério esforço, disciplinado e destituído de ambições inadequadas às nossas atuais possibilidades neste sector. A solução mais viável, parece-nos, seria a fundação de uma cooperativa produtora de filmes – impulsionada pelas pessoas e entidades mais interessadas (não nos lucros, entenda-se) pelo renascimento do cinema português. [...] Utopia? Talvez não, se todos quantos amam o cinema e o desejam para Portugal, quiserem colaborar nesta experiência, que pode ser decisiva."[122]

A profecia concretiza-se em 1959, quando Ernesto de Sousa cria a Cooperativa de Espectadores[123] como meio de produção para a realização de *Dom Roberto.* Ernesto de Sousa vinha de um meio privilegiado do cinema em Portugal. Pertencia ao movimento cineclubista, onde tinha grande influência, assim como na revista *Imagem,* onde era redator principal. Circulavam nesses meios os principais interessados na evolução do cinema em Portugal e, principalmente, na construção de um cinema independente do regime. Através de todos esses contactos, Ernesto de Sousa publicita a ideia da Cooperativa de Espectadores que consistia na venda de ações para a produção do filme. A posse dessas ações conferia aos membros da cooperativa o direito a visualizar posteriormente, sem qualquer custo, *Dom Roberto.* "O capital social, variável e ilimitado, é representado por ações nominativas de 100$00, e destina-se a apoiar o financiamento do filme Dom Roberto e assegurar uma continuidade de trabalho à respetiva equipa. Cada sócio poderia subscrever mais de uma ação, sendo-lhe

[122] AZEVEDO, Manuel de. *À Margem do Cinema Nacional.* Cine-clube do Porto, Cadernos de Cinema: Porto: 1956, pp.96-97.

[123] Estatutos da Cooperativa de Espectadores presentes no anexo Q.

permitido receber a ação ou ações que tiver liberado e exonerar-se da sociedade uma vez terminado o apuramento dos excedentes daquele primeiro filme."[124]

Pelo facto de a Cooperativa de Espectadores ter arrecadado muitos sócios provenientes do Movimento Cineclubista, *Dom Roberto* é como já foi referido anteriormente, considerado *filho* do Movimento.



Figura 60 – Fotograma do documentário da RTP2 *A História do Cinema Português* - parte 5.

Paulo Filipe Monteiro refere que o facto de *Dom Roberto* ter sido produzido a partir de uma Cooperativa de Espectadores demonstra a pujança do Movimento Cineclubista. "Hoje fala-se muito em *crowdfunding*[125] e, no entanto, os filmes não conseguem descolar só com o apoio dos espectadores." [126] Contudo, com *Dom Roberto* dá-se esta novidade, quer pela capacidade da inovação deste meio de produção, quer pela concretização do projeto. Dom Roberto obteve todos os seus financiamentos a partir da Cooperativa e isso é louvável. "Se teria sido uma outra coisa com um produtor? Nunca saberemos. Não me parece que olhando para o filme se note falhas de produção, nunca me pareceu isso." [127]

Ernesto de Sousa publicita e divulga a Cooperativa de Espectadores o máximo possível e no final de dois anos (de 1959 a 1961), inicia as rodagens de *Dom Roberto,* partindo do valor pouco mais que simbólico de seiscentos contos. Não obstante, sendo uma quantia manifestamente reduzida para fazer face a uma produção de uma longa-metragem, "consegue financiar e rodar o filme sem qualquer apoio estatal, graças ao entusiasmo do

[124] "Notícia sobre o modelo de produção inovador instituído para o filme Dom Roberto", *Vértice* (Abril de 1959).

[125] *Crowdfunding* – Financiamento coletivo na obtenção de capital.

[126] PFM- Apêndice B.

[127] PFM- Apêndice B.

movimento. Este facto já faria do filme, justamente, um caso aparte no novo cinema, que não mais seguiria um esquema de produção deste tipo." [128]

A Cooperativa de Espectadores é algo inédito em Portugal embora fosse já um meio de produção utilizado em França, desde 1936. O primeiro passo havia sido dado por Jean Renoir, em França, com um filme sobre a Revolução Francesa de 1789. Foi financiado pela Cooperativa de Espectadores e pelos sindicatos. O filme *Monsieur Vincent* (1947), de Maurice Cloche, foi outro exemplo deste modo de produção que nasceu através do cineclube Ciné-Pax. É provável que tenha existido alguma influência deste modo de produção em Ernesto de Sousa, quando este esteve em França entre os anos 1949 e 1952.

Dom Roberto, através da Cooperativa de Espectadores, consegue, por um lado, tornar-se numa produção independente, sem apoios do Regime. Opõe-se aos filmes comerciais feitos até então, tornando esta obra digna do cinema nacional, da indústria cinematográfica e da expressão artística. Por outro lado, este meio de produção contribuiu, igualmente, para que os espectadores e os críticos ficassem na ânsia de descobrir o que seria *Dom Roberto.* Tornar-se-ia, verdadeiramente, num marco na história do Cinema nacional? As opiniões antes da estreia do filme eram unânimes. Acreditavam num cinema moderno, na construção de um cinema que tinha sido proporcionado pela ajuda do público. Porém, após a sua exibição, as opiniões foram diversas e controversas, desde a estética à prestação dos atores, mas ainda assim não *apagaram* a importância do filme.

E hoje não se fala do cinema em Portugal sem se citar a obra singular de Ernesto de Sousa e o seu modo inovador de produção. Este modo de produção não mais, a nosso conhecimento, viria a ser reproduzido. Ernesto de Sousa explicou bem a importância da Cooperativa. Não foi apenas o apoio financeiro que criou *Dom Roberto*, foi todo o apoio moral que contribuiu, igualmente, para a realização desta obra inigualável.

[128] MONTEIRO, Paulo Filipe, *Uma margem no centro: A Arte e o poder do "Novo Cinema".* Luís Reis Torgal Coord.. *O Cinema Sob o Olhar de Salazar.* In Idem. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates, 2011, pp. 308.

4.3 Cooperativa do Espectador: Análise e ligação da produção do *Bom dia, Alegria* com a produção de *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa.

Em relação ao meu papel como produtora no *Bom dia, Alegria!* percebe-se que há uma relação proporcional entre o investimento de trabalho que fez o realizador, João Lourenço, e o investimento da produção que teve de acompanhar velozmente a concretização imediata de algo escrito para algo exequível.

Desde o início da pré-produção do filme *Bom dia, Alegria!,* tive de conseguir formas de obter patrocinadores e apoios para a sua concretização. Pela primeira vez, as produções finais de mestrado não tiveram apoio financeiro por parte do ICA (Instituto de Cinema e Audiovisual). Assim, ao invés de um orçamento preenchido com cerca de dois mil e quinhentos euros iniciais, partimos do zero (literalmente). E é neste ponto que o meu destino como produtora é cruzado com as dificuldades financeiras de tantos produtores em Portugal. É desproporcional fazer uma comparação entre o meu trabalho de produção e o trabalho de Ernesto de Sousa, pois a magnitude das produções e dos contextos históricos e sociais apresentam diferenças consideráveis. No entanto, a solução encontrada foi semelhante: Ernesto de Sousa criou a *Cooperativa do Espectador* e eu, sem ter conhecimento (ainda) desse modo de produção, chamei à "minha cooperativa" uma angariação de fundos.

Ernesto de Sousa demorou dois anos a obter o dinheiro (seiscentos mil escudos) necessário para a produção de *Dom Roberto*, através da *Cooperativa dos Espectadores*. A Cooperativa, ou os futuros espectadores do filme no final, ganhavam o direito a ver o filme sem qualquer custo. Era quase que uma antecipação do pagamento da entrada na sala para a exibição do filme.

Na minha opinião, este meio de produção e de obtenção de financiamento é um modelo brilhante não só para angariar dinheiro suficiente para uma rodagem cinematográfica, mas também para garantir público nas várias exibições. A Cooperativa cria uma maior divulgação ao filme antes sequer de este estar feito e esse facto capta as atenções dos futuros espectadores.

Quanto à produção[129] do *Bom dia, Alegria!* a minha espécie de Cooperativa de Espectadores ou angariação de fundos teve o apoio incondicional da Câmara Municipal de Santo Tirso e do Casino de Espinho. Estas duas instituições abriram-nos as portas para a realização de sessões de cinema de antigos trabalhos nossos (da equipa de "*Bom Dia,*

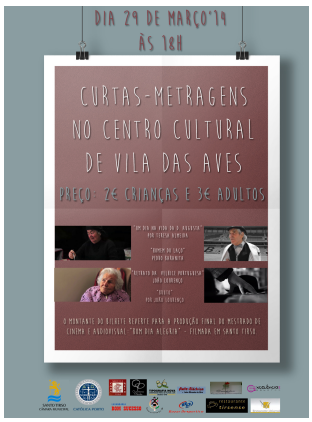
[129] Ver anexo S.

Alegria!"). Ao invés de vender cotas aos associados da Cooperativa, como fez Ernesto de Sousa, decidi vender entradas para essas sessões de cinema (em espaços a nós cedidos gratuitamente pelas instituições que referi). Com esse bilhete, os espectadores *recebiam*, na verdade, duas sessões: a dos antigos filmes da equipa e posteriormente a do *Bom dia, Alegria!*. Não só logramos obter a angariação de fundos, através dos bilhetes, mas também a divulgação do nosso trabalho a potenciais patrocinadores. Criámos, assim, as quatro sessões de cinema. A primeira consistia num *jantar com cinema*. Não existiu uma venda de bilhetes, mas cinquenta por cento (cinco euros) das receitas do jantar reverteu a favor da produção do filme. Seguiram-se mais três sessões. O preço dos bilhetes (que variava entre dois euros e meio e três euros e meio) contribuía automaticamente para a produção e, no início de cada sessão, apelávamos à contribuição de potenciais patrocinadores. Essas três sessões realizaram-se na Biblioteca Municipal de Santo Tirso, no Casino de Espinho e no Centro Cultural de Vila das Aves.









Figuras 61, 62, 63 e 64 – Cartazes das sessões de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!*.

A par das receitas das sessões, também obtivemos fundos com o funcionamento de serviços de bar. Para tal, angariei patrocínios em géneros a várias pastelarias e supermercados que contribuíram para que cem por cento das receitas do bar revertesse diretamente para a produção. Dei o devido destaque aos seus *logos* nos cartazes das sessões como forma de aliciar outros potenciais patrocinadores que fossem assistir às sessões. Criei convites direcionados estrategicamente para empresas e para pessoas particulares que gostaria que financiassem o filme.

Simultaneamente, decidi também criar *cupões de doação*, em que o dinheiro poderia ser destinado ao pagamento dos honorários dos atores ou para a construção de cenários, por exemplo, criando assim um envolvimento direto do espectador com a produção do filme.





Figuras 65 e 66 – Imagem do cupão de doação de dinheiro para a produção *Bom dia, Alegria!* e bilhete de entrada.

A adesão por parte do público nestas sessões foi bastante reconfortante, quer a nível financeiro, quer a nível pessoal e artístico. Fomos bem recebidos, como equipa, pelos espectadores/patrocinadores e, acima de tudo, com o financiamento indicado, conseguimos prosseguir com os prazos de produção.





Figuras 67 e 68 – Fotografias das sessões de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!*.

Ao contrário de *Dom Roberto,* o nosso filme não foi financiado apenas pelo público. Tivemos alguns patrocinadores devido à publicidade feita nestas sessões e à visibilidade do projeto na comunicação social.

O resultado das receitas destas sessões foi, no início da rodagem, cerca de um terço de todo o orçamento. No final da produção, como excedemos os valores orçamentados, tornou-se numa percentagem mais reduzida. Obtivemos cerca de seiscentos euros nestas quatro sessões. Ainda que pareça um valor reduzido, naquele momento, significou que não iríamos comprometer a estética do nosso filme. Os seiscentos euros foram automaticamente encaminhados para o aluguer de uma *dolly*, essencial na construção da estética pretendida pelo realizador. Para a rodagem de *Dom Roberto*, a *Cooperativa de Espectadores* havia

atingido cerca de seiscentos mil escudos; tive pouco mais do que dois meses apenas para conseguir "qualquer coisa" pois, quando entrei neste processo de angariação de fundos, não imaginava o resultado das receitas.

Para dar início às rodagens do *Bom dia, Alegria!,* necessitava de cerca de cinco mil e quinhentos euros. Vinte e dois dias de rodagem, com uma equipa técnica e elenco, num total de quinze a vinte pessoas para alojar, transportar e alimentar; nove cenários interiores e dois exteriores; pintura de paredes, aluguer de espaços e cenários, transporte de material; honorários de atores, maquilhagem e vestuário; aluguer de material, *gaffer*, muita *gaffer.*

Numa produção que poderia ter custado cinco mil euros, consegui reduzir os custos para dois mil e seiscentos euros (incluindo os custos de divulgação e envio para festivais de cinema). A alimentação da equipa técnica e atores foi garantida em cada dia por restaurantes patrocinadores da rodagem. O alojamento de igual forma. O preço de todos os adornos para os cenários foi reduzido em setenta e cinco por cento e o vestuário cedido sem qualquer custo.
Esta forma de produção acabou por resultar. Pode não ter sido um *sucesso,* mas correu bem. O dinheiro acabou por não ser um problema de produção.

As sessões de cinema que realizámos foram um marco importantíssimo para a produção do *Bom dia, Alegria!*. O reconhecimento das pessoas, os interessados em cinema e os interessados em patrocinar surgiram desse meio. Posso dizer que os seiscentos euros ganhos nas receitas dessas sessões multiplicaram-se a partir delas.

Este acontecimento tornou-se uma espécie de novidade. Fomos contactados por vários jornais e revistas, quer locais quer nacionais, como é o caso do *Jornal de Notícias*. Afinal, o facto de as pessoas apoiarem diretamente a produção de cinema em Portugal é notícia de jornal, por ser inusitado. E isso não está correto. Os principais interessados deveriam ser os espectadores e a verdade é que este meio de produção não é de todo familiar ao público português. Se Ernesto de Sousa, ou outro realizador, tivesse continuado com a *Cooperativa de Espectador*es, a nossa produção não seria, com toda a certeza, notícia de jornal. [130]

De novo, invoco a opinião de Manuel de Azevedo que, em 1956, deu a ideia de uma *Cooperativa.* E respondendo à sua própria pergunta, se seria uma utopia criar uma Cooperativa, referiu que "esperar que os ‹‹outros›› ou o Estado resolvam as dificuldades é que poderá ser utópico. Porque, se os homens mais ligados ao cinema derem os primeiros passos, natural é que os ‹‹outros›› e o Estado venham depois em seu auxílio, facilitando-lhes a tarefa e

[130] Ver anexo R.

auxiliando-os financeiramente. Há que pôr à prova a capacidade realizadora, a devoção e o espírito dedicado dos ‹‹homens do cinema português››." [131]


JORNAL DE NOTÍCIAS
SEGUNDA-FEIRA 17/2/14

ALUNOS FILMAM "CURTA" COM AJUDA DA POPULAÇÃO

Filme de finalistas da Católica do Porto tem estreia prevista no dia 24 de abril


//BREVES

Curtas para ajudar a financiar projeto de aluna

SANTO TIRSO A partir das 18 horas de hoje, o Centro Cultural de Vila das Aves é palco da exibição de cinco curtas-metragens cujas receitas vão ajudar a financiar o projeto de uma estudante local e de outros colegas da Católica. Trata-se do filme "Bom dia alegria", produzido pela tirsense Teresa Almeida.

Associações de pais solidárias

Associação presidi

Apoio a dado c

GAIA

Figuras 69 e 70 – Artigos de jornal sobre as sessões de angariação de fundos para a produção *Bom dia, Alegria!*.

[131] AZEVEDO, Manuel de. *À Margem do Cinema Nacional.* In Idem. Cine-clube do Porto, Cadernos de Cinema: Porto: 1956, pp.96-97.

4.4 Recurso a Novas Formas de Produção: Conclusão de Capítulo

Durante a produção de *Bom Dia, Alegria*!, percebi que, de cada vez que o realizador decidia aumentar a fasquia da exigência técnica e artística, a produção teria de acompanhar o seu ritmo de exigência, de modo a poder concretizar-se em pleno a conceção do autor. E esse ritmo foi sempre alucinante.

Só assim, com a união destas várias artes e esforços técnicos foi possível alcançar o resultado final. Os meios de produção têm que ser apropriados à realidade vivida, à etnografia e às condições financeiras. Não foi fácil arranjar patrocinadores num final de um ano fiscal, perto do Natal, numa situação de plena crise em Portugal. Mas o filme tinha que ser feito e as datas estavam lançadas. Tal como Ernesto de Sousa com a *Cooperativa de Espectadores*, também comigo, no *Bom dia, Alegria!,* a necessidade teve de aguçar o engenho. E só isso prova que é possível fazer cinema em Portugal sem o apoio do Estado. Foi possível em 1962, é possível em 2014.

A união dos cineastas é que é crucial para a prosperidade do cinema português. À semelhança da reunião organizada pelo Cineclube do Porto em 1967 (*Semana do Novo Cinema Português),* é necessário hoje em dia discutir, criticar e apoiar o cinema feito em Portugal. Segundo Luís Reis Torgal[132], tem de haver uma *honestidade cinematográfica*. Este professor universitário explica que, após o 25 de Abril fizeram-se congressos, colóquios, e juntaram-se os historiadores. Não estavam voltados de costas uns para os outros. Conclui que, pior do que estar contra, de costas voltadas, é estar indiferente ao cinema de hoje. Seria interessante fazer uma reflexão sobre o cinema. Os cineastas precisam de cooperar e refletir conjuntamente, até para se perceber a diversidade do cinema português.

Por outro lado, Paulo Filipe Monteiro refere a importância dos fundos do Estado. Há uns anos atrás, a Dr.ª Zita Seabra, que esteve à frente do estudo de cinema, lançou o epíteto dos *subsídio-dependentes*. "Que só se usa em relação aos artistas, e isso indigna-me. Não se vê que os agricultores também têm os seus apoios. Os industriais também, para já não falar dos bancos com milhares de milhões de apoio. E depois, os tostões que são dados à cultura são vistos como uma esmola para estes *subsídio dependentes*." [133] Concluiu que a cultura precisa de viver do apoio do Estado; se, porventura, os filmes arranjarem outras fontes de financiamento, tanto melhor, mas a base terá que ser esse apoio do Estado.

[132] LRT- Apêndice C.

[133] PFM- Apêndice B.

Na minha opinião, uma Cooperativa de Espectadores, ou uma mera recolha de fundos semelhante à que eu idealizei para o *Bom dia, Alegria!,* são formas viáveis de produzir cinema. E poderão vir a ser provas de que se consegue fazer cinema em Portugal. Cabe a nós, novos cineastas, mostrar o nosso valor, para que um dia venham apoiar o nosso trabalho. Estagnar não é, nem nunca será, bom para o nosso panorama cinematográfico nacional.

5 Conclusão

À semelhança de José Niza, na letra da canção que Paulo de Carvalho imortalizou, também eu "quis saber quem sou, o que faço aqui".

E depois do adeus não apenas deixou marca indelével no contexto da revolução do 25 de Abril de 1974, como ajudou a fazer a mudança. A seu modo, também *Dom Roberto* marcou, e de forma decisiva contribuiu para a mudança no cinema português. Foi justamente por querer "saber quem sou", que decidi mergulhar de forma mais profunda na história do cinema Português.

Várias foram as conclusões a que cheguei nesta dissertação. A primeira é que *Dom Roberto* é um filme notável e repleto de simbolismo. Sem exagero, diria que é um objecto cinematográfico sem par, difícil de descrever, no qual as influências diretas são demasiado difusas para se aproximar claramente seja do Neorrealismo, seja do Novo Cinema.

Concluo, porém, que *Dom Roberto* é suficientemente irreverente, quer pela intencionalidade, quer pelo singular caminho que conduziu à sua produção. E é isso que o torna *novo*. *Dom Roberto* configura uma produção verdadeiramente do povo, uma vez que, a partir da Cooperativa de Espectadores, qualquer pessoa poderia contribuir para o nascimento deste Novo Cinema. *Dom Roberto,* significa assim, a união do povo em favor da mudança do cinema.

O percurso do cinema português, desde a década de 30 até ao 25 de Abril de 1974, é completamente diverso e extremamente aliciante no que respeita à investigação. Alheia a uma monótona regularidade, a história do cinema nacional exige que se preste atenção a cada um dos passos. A contextualização histórica nacional e mundial é sem dúvida essencial para a compreensão do impacto da geração de 60 na história do cinema português. Considerando embora que a geração de 60 se uniu para elevar o cinema em Portugal, criando e apoiando-se no Novo Cinema, importa ter em conta a diversidade patente nos seus filmes.

Nesse sentido, a citação de Leitão de Barros (1964) faz todo sentido como forma de concluir este tema: "Acredito, meus senhores, num cinema português, porque acredito na eternidade deste grupo parecido que somos, [...] capazes de muita asneira e de muita coisa bem feita, [...] que levamos sobre alguns povos esta vantagenzinha apreciável: conhecermo-nos uns aos outros, de ginjeira, há oito séculos! E, graças a Deus, damo-nos mal!"

As palavras de Leitão de Barros representam, na minha opinião, o processo que *Dom Roberto* passou aquando a sua estreia. Foi controverso, não foi "bom" o suficiente, todavia,

foi um filme que "acreditou" no Novo Cinema, aspirando fazer parte deste. E, apesar de Ernesto de Sousa não ter realizado nenhum outro filme, a verdade é que, até ao fim, marcou presença, na luta pelo Novo Cinema Português, ao lado de alguns que criticaram ferozmente o seu filme. Porquê? Porque existia uma causa maior a defender: a evolução do cinema português. Era isso o que mais lhe importava.

Os prazos e o curso da vida exigem que termine aqui esta etapa. Como perspectiva futura, sinto necessidade de conhecer a fundo outras décadas do cinema português. Sinto também necessidade de continuar, com ou sem apoios, a produzir e a fazer cinema, fazendo parte desta história. Fazer cinema em Portugal não é impossível e tem que ser uma realidade.

Bibliografia

Livros

AREAL, Ana, *As Imagens Proibidas – A Censura ao Cinema Português*, in Ana Cabrera (org.), *Censura Nunca Mais*. Óbidos: Alêtheia Editores, 2013.

AZEVEDO, Manuel de, *À Margem do Cinema Nacional.* Porto: Cine-clube do Porto, Cadernos de Cinema: 1956.

BONDANELLA, Peter, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. Nova Iorque: Continuum, 1997.

CABRERA, Ana. *Censura Nunca Mais – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo.* Óbidos: Alêtheia Editores, 2013.

CARAPINHA, Rogério; MANUEL, Alexandre. NEVES; Dias (coord.), *PIDE A História da Repressão.* Fundão: Jornal do Fundão, Editora, 1974.

CARNEIRO, Roberto (Coord.), *Memória de Portugal – O Milénio Português.* Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2001.

COSTA, Alves, *Breve História do Cinema Português.* Amadora: Instituto da Cultura Portuguesa, 1978.

COSTA, João Bénard, *Histórias do Cinema.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da, *Os Filhos Bastardos – Afirmação e Reconhecimento do Novo Cinema Português (1967-74)* - Dissertação. Coimbra: 2005.

CUNHA, Paulo, *Nazaré* in Carolin Overhoff Ferreira (coord.), *O Cinema Português Através dos Seus Filmes.* Porto: Campo das Letras, 2007.

FERREIRA, Carolin Overhoff, "*Os Verdes Anos"* in idem (coord.), *O Cinema Português Através dos Seus Filmes.* Porto: Campo das Letras, 2007.

FERREIRA, Manuel Cintra, *Cinema português: as excepções e a regra* in Fernando Pernes (coord.) *Panorama da Cultura Portuguesa.* Porto: Edições Afrontamento, 2002, pp.285-310.

LAURO, António, *30 Anos 25 de Abril – O Antes e o Depois de Abril no Cinema Português*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.

LAURO, António, *Anos 60.* Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.

MONTEIRO, Paulo Filipe, *Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'*, in Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

PAÇO, António Simões do, (coord.) *Os Anos de Salazar – O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo – 1 – A ascensão de Salazar.* Centro Editor PDA, 2008.

PAÇO, António Simões do, (coord.) *Os Anos de Salazar – O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo – I1 – A constituição do Estado Novo* . Centro Editor PDA, 2008.

PINA, Luís de, *História do Cinema Português.* Sintra: Europa-América, 1986.

SADOUL, Georges, *História do Cinema Mundial.* Lisboa: Livros Horizonte, 1983, vol. III.

SALES, Michelle, *Em Busca de Um Novo Cinema Português.* Covilhã: Livros Labcom, 2011.

SARAIVA, José Hermano, *História de Portugal.* Sintra: Europa-América, 1993.

SOUSA, Ernesto de, *Cartas do Meu Magrebe.* Lisboa: Tinta da China, 2011.

SORLIN, Pierre, *European Cinemas, European Societies 1939-1990.* London: Routledge, 1991.

Artigos

AMORIM, Roby. "Dom Roberto: um novo filme nacional", *Rádio e Televisão*, nº 254 (15 de Julho de 1961).

"Dom Roberto, um filme diferente", *A Voz de Portugal* (Rio de Janeiro) (24 de Setembro de 1961).

"Dopo l'incarcerazione del regista cinematografico Ernesto de Sousa: arrestato a Lisbona il compagno Aboim" *Avanti* (21 de Março de 1963).

"Indirizzato dall' ARCI: no delle Poste a un telegramma per De Sousa", *Avanti* (25 de Maio de 1963).

BASTOS, Baptista. Dom Roberto pode ser a carta de alforria de toda uma geração. *In* Plateia, nº 91 (2ª série) (1 de Outubro de 1961).

"Espera-se que Dom Roberto seja uma expressão nova do cinema português", *Diário Ilustrado,* n° 1707 (7 de Setembro de 1961).

"Um barracão desmoronado transformado em estúdio cinematográfico do filme Don Roberto", *Diário Ilustrado,* n° 1719 (19 de Setembro de 1961).

DUARTE, Fernando. "Bom caminho, mau caminho", *Celulóide*, nº 46 (Outubro de 1961).

"D. Roberto terá sido um fracasso", *Estúdio,* 6/10ºano (20 de Julho de 1962).

"Dom Roberto: a forma como o filme foi realizado abre novas perspectivas ao cinema português", *Estúdio,* nº 214 (5 de Março de 1962).

"Duas imagens de Dom Roberto", *Estúdio,* n° 205 (20 de Outubro de 1961).

GONÇALVES, Rui Mário in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (1988).

"Il regista arrestato in Portogallo: liberate Ernesto De Sousa", *L'Unità* (25 de Maio de 1963).

"Proteste europee contro Salazar", *L'Unità* (29 de Maio de 1963).

"Premiato a Cannes nei quai a Lisbona: il regista de Sousa è in carcere: perchè?", *Il Giorno* (25 de Maio de 1963).

"Dom Roberto: uma nova experiência do cinema português", *Imagem,* nº 27 (Abril de 1959).

MACHADO, Diniz. "Dom Roberto, esperança do cinema nacional", *Diário Ilustrado*, nº 1816 (28 de Dezembro de 1961).

MAGRO, Manuel. "Dom Roberto - uma obra válida que é também um acto de coragem", *Diário Popular*, nº 7052 (30 de Maio 1962).

MANUEL, José. "Dom Roberto, o próximo filme português", *Notícias de Lourenço Marques*, n° 11559 (9 de Junho de 1962).

"A cooperativa do Espectador avança com segurança", *Notícias de Lourenço Marques* nº 11473 (10 de Outubro de 1961).

"Uma imagem referente às primeiras voltas de manivela do filme D. Roberto", *Notícias de Lourenço Marques,* n° 11453 (19 de Setembro 1961).

"Dom Roberto estreia-se esta semana", *Notícias de Lourenço Marques,* nº 11974 (5 de Junho de 1962).

"Entusiasmo extraordinário rodeou o filme, diz-nos o assistente António Montez", *Notícias de Lourenço Marques,* n°12061 (04 de Setembro de 1962).

"Um Esperançoso Projecto". *Seara Nova* (Março de 1959).

"A nova vaga portuguesa começou com Dom Roberto", *O Mundo Português* (Rio de Janeiro), nº 561 (12 de Agosto de 1962).

"Dom Roberto no Império" *República,* n° 11283, p.3 (7 de Junho de 1962).

"Dom Roberto aplaudido de pé na sua estreia", *Notícias de Lourenço Marques,* nº 11987 (19 de Junho de 1962).

"O filme Dom Roberto no Império", *Novidades,* nº 22054 (30 de Maio de 1962).

"Dom Roberto pode ser a carta de alforria de toda uma geração" *Plateia nº91 (2ª série)* (1 de Outubro de 1961).

PORTELA, Artur. "O malogro total de Dom Roberto, ou a auto-destruição de um crítico", *Jornal do Fundão*, nº 831, p.7 (17 de Junho de 1962).

RAMOS, Duarte. "Um, plano do novo filme português Dom Roberto", *Estúdio*, nº 206 (5 de Novembro de 1961).

"Em Porto Brandão procede-se às filmagens de uma película portuguesa", *República* nº 11017 (5 de Setembro de 1961).

"O filme português Dom Roberto", *República,* n° 11030 (19 de Setembro de 1961).

"A próxima estreia de Dom Roberto", *República,* nº 11271, p. 7 (26 de Maio 1962).

"A propósito de Dom Roberto: uma experiência cooperativista no domínio do cinema", *República,* nº11274, p.3, (29 de Maio de 1962).

"Dom Roberto: ponto de partida para um novo cinema português?", *República,* nº 11275, p.11 (30 de Maio de 1962).

"A exibição do filme Dom Roberto da Dinamarca", *República,* nº 11278, p.3 (2 Junho de 1962).

"No Império: Dom Roberto, um filme sério que suscita celeuma", *República,* n° 11279, p.3 (Junho de 1962).

RODRIGUES, Urbano Tavares. "Um novo filme português e uma esperança real para o nosso cinema", *Notícias de Lourenço Marques*, n° 11439 (Setembro de 1961).

SOUSA, Ernesto de. Entrevista por Leonel Moura em *O Globo – Suplemento semanal de cultura.* Brasil (1980).

SOUSA, Ernesto de. Autobiografia *Desdobrável da Exposição "A Tradição como Aventura"*. Gal. Quadrum, Lisboa: 1978.

SOUSA, Ernesto de, "Dov'e la liberta?", *Imagem*, nrº 24, 2ª série, p. 431-434 (Novembro 1958).

"Notícia sobre o modelo de produção inovador instituído para o filme Dom Roberto." *Vértice* (Abril de 1959).

Obras Audiovisuais

NOGUEIRA, Ricardo. *História do Cinema Português* – Episódio 5. Produção: Acetato, 2001

ROMÃO, Álvaro. *Chamo-me António da Cunha Telles.* Documentário. Produção: Hora Mágica, 2011

Vídeo de apresentação na FNAC do livro *Cartas do Meu Magrebe* de Ernesto de Sousa (https://www.youtube.com/watch?v=i9An1AnTbMQ)

VASCONCELOS, António Pedro. *Sonhar Era Fácil.* Série de cinco episódios realizada para a RTP, 2011

Filmografia

Neorrealismo Italiano

Ossessione, de Luchino Visconti (1943)

Roma, Città Aperta, de Roberto Rosellini (1945)

Sciuscià de Vittorio de Sica (1946)

Ladri di Biciclette, de Vittorio de Sica (1948)

Umberto D., de Vittorio de Sica (1952)

Free Cinema

Momma Don't Allow, de Karel Reisz (1956)

We are the Lambeth Boys, de Karel Reisz (1958)

If... de Lindsay Anderson (1969)

Nouvelle Vague

Les 400 Coups, de François Truffaut (1959)

Vivre sa Vie, de Jean-Luc Godard (1962)

Le Mépris, de Jean-Luc Godard (1963)

Feu Follet, de Louis Malle (1963)

Une Femme marieé, de Jean-Luc Godard (1964)

Cinema Português:

Década de 30 até 60 (Ordem cronológica)

A Canção de Lisboa, de Cottinelli Telmo (1933)

Gado Bravo, de António Lopes Ribeiro (1934)

As Pupilas do Sr. Reitor, de Leitão de Barros (1934)

O Trevo de Quatro Folhas, de Chianca de Garcia (1936)

Bocage, de Leitão de Barros (1937)

A Revolução de Maio, de António Lopes Ribeiro (1937)

Maria Papoila, de Leitão de Barros (1937)

Aldeia da Roupa Branca, de Chianca de Garcia (1938)
Os Fidalgos da Casa Mourisca, de Artur Duarte (1938)
A Canção da Terra, de Jorge Brum do Canto (1938)
João Ratão, de Jorge Brum do Canto (1940)
Pão Nosso, de Armando de Miranda (1940)
Porto de Abrigo, de Adolfo Coelho (1941)
O Pai Tirano, de António Lopes Ribeiro (1941)
O Pátio das Cantigas, de Francisco Ribeiro (1942)
Lobos da Terra, de Jorge Brum do Canto (1942)
Ala-Arriba, de Leitão de Barros (1942)
Aniki-Bóbó, de Manuel de Oliveira (1942)
Fátima, Terra de Fé, de Jorge Brum do Canto (1943)
O Costa do Castelo, de Artur Duarte (1943)
Amor de Perdição, de António Lopes Ribeiro (1943)
A Menina da Rádio, de Artur Duarte (1944)
Um Homem às Direitas, de Jorge Brum do Canto (1944)
A Vizinha do Lado, de António Lopes Ribeiro (1945)
Ladrão, Precisa-se, de Jorge Brum do Canto (1946)
Três Dias sem Deus, de Bárbara Virgínia (1946)
Um Homem do Ribatejo, de Henrique Campos (1946)
Camões, de Leitão de Barros (1946)
Bola ao Centro, de João Moreira (1947)
Capas Negras, de Armando Miranda (1947)
Aqui, Portugal, de Armando Miranda (1947)
O Leão da Estrela, de Artur Duarte (1947)
Fado, de Perdigão Queiroga (1947)
Não Há Rapazes Maus, de Eduardo G. Maroto (1948)
Heróis do Mar, de Fernando Garcia (1949)
O Desterrado (curta metragem), de Manuel Guimarães (1949)
Vendaval Maravilhoso, de Leitão de Barros (1949)
Ribatejo, de Henrique Campos (1949)
Sol e Toiros, de José Buchs (1949)
Cantiga da Rua, de Henrique Campos (1949)
Frei Luís de Sousa, de António Lopes Ribeiro (1950)

O Grande Elias, de Artur Duarte (1950)
Sonhar é Fácil, de Perdigão Queiroga (1951)
Saltimbancos, de Manuel Guimarães (1951)
Madragoa, de Perdigão Queiroga (1951)
Eram Duzentos Irmãos, de Armando Vieira Pinto (1951)
Um Marido Solteiro, de Fernando Garcia (1952)
A Garça e a Serpente, de Artur Duarte (1952)
Justiça do Céu, de Vitor Manuel (1952)
Os Três da Vida Airada, de Perdigão Queiroga (1952)
Duas Causas, de Henrique de Campos (1952)
Chaimite, de Jorge Brum do Canto (1953)
Nazaré, de Manuel Guimarães (1953)
O Dinheiro dos Pobres, de Artur Semedo (1953)
Planície Heróica, de Perdigão Queiroga (1953)
Agora é Que São Elas, de Fernando Garcia (1953)
O Cerro dos Enforcados, de Fernando Garcia (1954)
O Pintor e a Cidade, de Manuel de Oliveira (1956)
Vidas Sem Rumo, de Manuel Guimarães (1956)
Sangue Toureiro, de Augusto Fraga (1958)
O Pão, de Manuel de Oliveira (1959)
A Costureirinba da Sé, de Manuel Guimarães (1959)

Novo Cinema (A partir dos anos 60 ordem cronológica)
O Acto da Primavera, de Manuel de Oliveira (1962)
Dom Roberto, de Ernesto de Sousa (1962)
Retalhos da vida de um médico, de Jorge Brum do Canto (1962)
Pássaros de Asas Cortadas, de Artur Ramos (1963)
Os Verdes Anos, de Paulo Rocha (1963)
A Caça, de Manuel de Oliveira (1963)
Belarmino, de Fernando Lopes (1964)
Catembe, de Faria de Almeida (1964)
O Trigo e o Joio, de Manuel Guimarães (1965)

Domingo à Tarde, de António de Macedo (1965)
As Ilhas Encantadas, de Carlos Vilardebó (1965)
Faça-se Segundo a Arte, de Faria de Almeida (1965)
Mudar de Vida, de Paulo Rocha (1966)
Para um Álbum de Lisboa, de Faria de Almeida (1966)
Num mar de moliço, de Alfredo Tropa (1966)
Era o Vento... e o Mar, de Fonseca e Costa (1966)
Regresso à terra do Sol, de Fonseca e Costa (1966)
A embalagem de vidro, de Faria de Almeida (1966)
A Cruz de Ferro, de Jorge Brum do Canto (1967)
Tapeçaria, uma tradição que revive, de António-Pedro Vasconcelos (1967)
A Metafísica do Chocolate, de José Fonseca e Costa (1967)
Os Habitantes de Aquela Casa, de Ernesto de Oliveira (1967)
Crónica do esforço perdido, de António de Macedo (1967)
A Arte e o Ofício de Ourives, de Alberto Seixas Santos (1968)
Sophia de Mello Breyner, de João César Monteiro (1968)
Quem espera por sapatos de defunto morre descalços, de João César Monteiro (1969)
A Grande Roda, de Manuel Costa e Silva (1969)
O Cerco, de António da Cunha Telles (1969)
Almada Negreiros, hoje, de António de Macedo (1969)
Portugal Desconhecido, de Faria de Almeida (1969)
Nojo aos Cães, de António Macedo (1970)
Turismo, caminho para profissões novas, de Augusto Cabrita e Baptista Rosa (1970)
A feira, de Faria de Almeida (1970)
O Passado e o Presente, de Manuel de Oliveira (1971)
Pousada das Chagas, de Paulo Rocha (1971)
Uma Abelha na Chuva, de Fernando Lopes (1971)
O Recado, de José Fonseca e Costa (1971)
Pedro Só, de Alfredo Tropa (1971)
Vilarinho de Furnas, de António Campos (1971)
Cinco temas para refinaria..., de António Macedo (1971)
Perdido por cem..., de António-Pedro Vasconcelos (1972)
A Promessa, de António Macedo (1972)
Índia, de António Faria (1972)

A Sagrada Família – Fragmentos de um filme-esmola, de João César Monteiro (1973)
O Mal-amado, de Fernando Matos Silva (1971)
Cartas na Mesa, de Rogério Ceitil (1973)
Malteses, Burgueses e ás vezes..., de António Semedo (1973)
Sofia e a Educação Sexual, de Eduardo Geada (1973)
Meus Amigos, de António da Cunha Telles (1974)
Falamos de Rio de Onor, de António Campos (1974)
Benilde ou a Virgem-mãe, de Manuel de Oliveira (1974)
Brandos Costumes, de Alberto Seixas Santos (1974)
Jaime, de António Reis (1974)

Internet

http://www.ernestodesousa.com
http://apaladewalsh.com/2013/11/14/dom-roberto-1962-de-ernesto-de-sousa/
http://www.bnportugal.pt/
http://www.cinemateca.pt/
http://ephemerajpp.com/

APÊNDICES

APÊNDICE A

Transcrição da entrevista a Lauro António sobre o *"Novo Cinema Português"*
| Novembro de 2013

Breve apresentação: *Lauro António destaca-se pela sua dedicação plena ao cinema: do cineclubismo à televisão, da crítica cinematográfica à realização. Como realizador,* Manhã Submersa *(1980) é a sua obra de maior referência. Fez parte da Geração de 60 e esteve presente da* Semana do Novo Cinema Português *em 1967.*



Figura 66 - Lauro António, fotograma da entrevista vídeo feita por Teresa Almeida (presente no DVD anexado à dissertação), em café *Vá Vá,* Lisboa, Novembro de 2013.

Entrevista:

Teresa Almeida: ***Origem do Novo Cinema Português.***
É com muito entusiasmo que inicio esta entrevista, abraçando a oportunidade única de receber informações privilegiadas de alguém que viveu plenamente a época que pretendo estudar… a do *Cinema Novo*. A ideia desta fase da história do nosso cinema suscita-lhe, certamente, algumas recordações e reflexões…)

Lauro António: O *Cinema Novo Português* é sobretudo influenciado pelo aparecimento da *Nouvelle Vague*. A *Nouvelle Vague* em França, por um lado, e o *Free Cinema* em Inglaterra, [por outro,] que também teve uma influência forte em Portugal, nomeadamente no Fernando Lopes, que andou a estudar em Inglaterra. Os outros cineastas que estudaram em França, como o Paulo Rocha e o António Cunha e Teles, têm a *Nouvelle Vague* como referência direta. Agora, indiretamente através da *Nouvelle Vague*, o *Cinema Novo Português* também tem a ver com o *Neorrealismo*, porque a *Nouvelle Vague* também vai ao encontro dos elementos fundamentais do *Neorrealismo*, das imagens de rua, dos atores amadores, das temáticas do quotidiano, e tudo isso é recuperado pela *Nouvelle Vague* e é através da *Nouvelle Vague* que nasce o *Cinema Novo Português* e o *Cinema Novo* que aparece um pouco por toda a Europa.

Agora, a "*Nouvelle Vague*" Portuguesa tem algumas características que são somente nossas, pois retrataram a nossa realidade. Nós vivíamos em Ditadura e, portanto, esse facto tem um peso importante e decisivo na conceção do *Cinema Novo Português*. Enquanto os franceses e os ingleses viviam numa democracia e tinham possibilidades de dar uma expressão de liberdade às suas ideias e estéticas, em Portugal havia mais dificuldades porque a Censura era forte e não permitia a mesma liberdade de expressão. Mas há uma característica curiosa, porque a *Nouvelle Vague* vai influenciar muitos países sob ditaduras, nomeadamente todos os países do Leste da Europa. Quanto a Espanha, onde há um *Novo Cinema* também, [este] tem características muito próximas das de Portugal porque Espanha também estava sob uma ditadura, bem mais forte do que a nossa. A diferença é que nós, como tivemos a Guerra Colonial, a nossa censura recaía muito sobre os filmes de guerra, racismo, questões relacionadas com o comunismo e o socialismo, e essa guerra vai agravar ainda mais o tratamento destes temas no cinema. Portanto, o problema do *Cinema Novo Português* é que, neste aspeto, vejo que tem, por um lado, a tentativa de importar uma estética (*Nouvelle Vague*) de certa forma com uma liberdade de criação que criou em Portugal uma nova conceção estética e técnica, apesar de os temas serem censurados. Antes do *Cinema Novo Português,* tínhamos um cinema em Portugal muito conservador, não só de um ponto de vista ideológico, mas até de um ponto de vista de construção estética do filme. O aparecimento dos novos realizadores nos anos 60, que coincide muito com a *Nouvelle Vague,* traz essa liberdade de escrita. A nível histórico, no Cinema Português, a mudança da monarquia para a república não teve qualquer influência no cinema a não ser nas personalidades e, por outro lado, todo o cinema que se fez durante o início do Estado Novo é um cinema todo ele muito controlado e há muitas poucas experiências, porque os filmes eram subsidiados pelo Estado. Houve exceções, como o Manuel Guimarães que é um autor que não é da *Nouvelle Vague*, nem

representante do *Novo Cinema Português*; é um representante do cinema da resistência à ditadura, mas é um realizador que tem uma ligação direta ao *Neorrealismo Italiano* e o neorrealismo poético francês. Digamos que todos os filmes dele eram censurados e chegou até a fazer alguns filmes sem apoio. Foi de facto, na altura e até aos anos 60, uma das pessoas mais resistentes à ditadura no cinema. Havia também vários realizadores, na altura, que tinham ligação com o regime, mas faziam filmes mais ou menos de oposição, com algumas críticas subliminares, mas todas elas toleradas pela censura.

É no início do Estado Novo que aparecem (anos 30/40) os filmes mais *frutuosos*, nomeadamente pela influência, por um lado, do António Ferro, que era partidário das vanguardas e dos modernismos, e também do ministro das obras públicas, o Duarte Pacheco. Eram dois homens com visões abertas e que, de certa forma, criaram um período com uma certa modernidade possível dentro da censura. É muito curioso, porque isso coincide, no cinema, com uma época em que os realizadores portugueses são muito *cinéfilos*. Muitos deles são plenamente salazarista, como é o caso do António Lopes Ribeiro, mas, para além disso, existiu um grupo de realizadores que era culturalmente muito interessante, uns mais *chegados* ao governo, outros menos, e nasceram filmes uns mais outros menos conhecidos, como é o exemplo da *Canção de Lisboa*. Era um grupo de perfeitos cinéfilos, muito ligados a revistas e a questões culturais, como músicos, arquitetos e escritores. O grupo desvanece, curiosamente, com o desaparecimento do António Ferro e do Duarte Pacheco. A partir daí, nos anos 50, o governo de Salazar começa a deteriorar-se e a fechar-se mais ainda. A década de 50 é a década zero do cinema português porque não há nenhum filme *em condições* e, a partir daí, os realizadores portugueses começam a não ter graça nenhuma; fazem apenas filmes para ganhar dinheiro, usando as vedetas da época e que hoje em dia não têm significado nenhum. Até que, aparece em 1961 uma experiência muito interessante em Portugal que radicaliza o cinema feito até então, e até mesmo a situação do Estado Novo: o filme *Dom Roberto,* é considerado *pré-cinema novo* português. Acaba por anunciar o *Cinema Novo Português*, estando radicalizado no *Neorrealismo*. Foi um filme que não teve subsídios, mas que tratou de arranjar uma cooperativa de futuros espetadores do filme que deram receitas para que o filme pudesse ser realizado, para depois terem direito a ver o filme. Esta foi uma alternativa aos subsídios do Estado Novo.

Depois sim, nasce o *Cinema Novo Português* com os *Verdes Anos*, com o *Belarmino*, com o *Cerco,* entre outros. Nasce com esta nova Geração, em que a maioria passa pela universidade (que não é o caso de muitos dos realizadores até aos anos 50) e pelas escolas de

cinema em França e Inglaterra e são realizadores com uma certa preparação cultural e quase todos leitores dos *Cahiers du Cinéma*.

Um pormenor interessante: estamos num café que se chama "*Vá Vá*" e foi neste café que praticamente nasceu o *Cinema Novo Português*. Aqui reunia-se, durante os anos 60, o núcleo do *Cinema Novo Português*, praticamente todas as noites: Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Seixas Santos, João César Monteiro, Manuel Costa e Silva e, claro está, Paulo Rocha, que morava neste mesmo edifício; aliás, os *"Verdes Anos*" são filmados nesta mesma fachada.

Eram muito dependentes da estética da *Nouvelle Vague* e os filmes denunciavam isso, principalmente os *Verdes Anos*. O Paulo Rocha tinha uma realização clara e mais linear que os restantes realizadores da época. O *Cinema Novo Português* tem uma primeira fase que está muito ligada ao António Cunha e Telles como produtor e, depois, há um acontecimento marcante para o desenvolvimento do cinema em Portugal que é um encontro promovido pela Cineclube do Porto em 1967, onde eu próprio estive e todos os realizadores do *Cinema Novo Português*, mais algumas entidades, nomeadamente da Gulbenkian, onde se viram os primeiros filmes até aquela época e dois ou três dos primeiros filmes do *Cinema Novo Português*, nomeadamente o *Belarmino* e os *Verdes Anos*. Nessa mesma reunião discute-se o futuro do cinema em Portugal e dessa discussão saiu um documento, que foi apresentado à Gulbenkian, que pedia apoio para os filmes portugueses e, portanto, digamos que o *Cinema Novo Português* ganha uma segunda fase a partir daí. Essa segunda fase, que se começou a chamar o "período" Gulbenkian, é uma fase em que aparecem três ou quatro filmes que são subsidiados pela Gulbenkian e [que] têm uma maior liberdade económica para serem realizados; aliás, formou-se uma instituição, chamada Centro Português de Cinema, que realiza várias obras, nomeadamente o "*Recado*" do Fonseca e Costa, e o "*Passado e Presente*" de Manoel de Oliveira. Esta geração "Gulbenkian" tem, por um lado, mais condições económicas para fazer os filmes. Curiosamente, todos os filmes anteriores são a preto e branco e alguns da geração "Gulbenkian" começam a ser a cores. Aliás, são quase todos a cores. Contudo, contêm ainda vários problemas nos ideais e nas ideias a transmitir devido à censura. Arranjam, assim, uma linguagem bastante secreta e simbólica. Um exemplo disso é o *"Recado*", uma história que aparentemente fala de contrabandistas mas, na verdade, fala dos resistentes contra a PIDE, e isso nunca é dito de uma forma direta, passando na censura por ser somente uma história de contrabandistas. O que tinha graça é que esse tipo de filmes criava no espetador comentários do género: "*Olha que isto não é um filme sobre contrabandistas, é sobre a resistência e os polícias que andam atrás deles não são polícias*

normais, são da PIDE". A leitura dos filmes não era feita linearmente, mas tinha que ser acompanhada quase de um livro de instruções que era fornecido pelos espetadores mais avisados.

Os "*Verdes Anos*" é um retrato desta zona de Lisboa [Av. Estados Unidos da América] e Paulo Rocha escolheu esta zona porque vivia aqui, e era a zona que conhecia melhor, mas também a escolheu porque era uma zona simbolicamente muito interessante (esta zona das avenidas novas), pois era uma zona limite da cidade e que acolheu grande parte da juventude lisboeta endinheirada e, ao mesmo tempo, esclarecida e graduada. Cristalizou-se, assim, nesta zona, uma série de problemas interessantes, nomeadamente nas relações de classes e que o filme de Paulo Rocha aborda na sua temática. O filme mostra isso, mas com uma certa amargura que leva ao desfecho trágico do final do filme e, portanto, aí há, nitidamente, uma crítica à forma como a sociedade estava organizada naquela época.

Sei que houve cenas cortadas [pela censura] nos "*Verdes Anos",* assim como quase em todos os filmes daquela época, mas não tenho a noção de quais foram.

A reação do Estado Novo perante o *Cinema Novo Português* foi interessante porque, por um lado, os primeiros filmes deste movimento são ainda do tempo do Salazar e depois passam a ser do tempo do Marcelo Caetano, sobretudo a *geração Gulbenkian*. A ideia de Portugal, de um país completamente cercado, sem contacto com o exterior, por um lado, era o que Salazar pretendia porque gostava de ter um país pacato e sossegado longe das *modernices* e convulsões. Mas, por outro lado, em termos internacionais, era importante que Portugal não desse essa sensação de encerramento. Então, estes filmes começaram a funcionar dentro de portas onde eram relativamente mal vistos e procurava-se, com a censura, cortar o máximo que pudesse exprimir alguma crítica mas, por outro lado, era interessante que passasse lá para fora como sendo exemplo de um Cinema que não era rigorosamente um cinema de Estado Novo, ou seja, a ideia que eles pretendiam dar lá fora é que em Portugal até se permitia fazer filmes que não estivessem totalmente de acordo com o regime. Mas a verdade é que a grande maioria destes filmes não era apoiada pelo Estado Novo. O Estado Novo apoiava sobretudo os realizadores do regime. O *Cinema Novo Português* era olhado com alguma suspeição, assim como toda a atividade cinematográfica da época que não estava de acordo com os princípios enumerados pelo Estado Novo; o Cineclubismo também era perseguido, assim como revistas que contivessem informação de filmes não apoiados pelo Estado Novo.

["Verdes Anos" reação do público]

Por um lado, houve algum impacto, mas havia um impacto praticamente naqueles que já estavam *impactados*. Durante o Estado Novo, havia um clima em que, por vezes, se manipulava emocionalmente as pessoas, como por exemplo *"Para Angola com força e já!"* e as pessoas sentiam vontade de responder contra a ofensiva mas, depois, à medida que vinham os mortos e os estropiados, a força começou-se a perder e sempre houve uma classe muito crítica em relação ao Estado Novo, desde o partido Comunista (que sempre existiu na clandestinidade) até setores da Igreja, como os católicos progressistas que tinham um grupo de grande representatividade na sociedade portuguesa, os socialistas que se iam organizando, e mesmo algumas franjas de uma direita liberal que achava que a ditadura, de um ponto de vista económico, era má para o desenvolvimento do nosso país. Outro grande factor era que o ensino era muito seletivo. Quem ia para a faculdade, normalmente, eram os filhos de pessoas abastadas e, em 1962, dá-se a revolução académica e os estudantes revoltam-se contra o regime, pois tinham acesso a bens culturais, a ideologias novas e tinham uma noção do que era este *cinzentismo* português do Estado Novo e, portanto, era quase tudo contra. Era então esta franja da sociedade que usufruía das mensagens do cinema e, portanto, eu sei que houve sempre um grande entusiasmo por parte da malta universitária e dos cineclubes nos filmes do *Cinema Novo Português*. O grupo de jovens que se reunia no Café *Vá Vá* partia de lá para ver as antestreias do Paulo Rocha. Encontravam-se muitas pessoas neste café, à noite, para tertúlias (jornalistas de esquerda, cineastas, cantores de intervenção...) e era onde se reunia a gente da oposição. Essas pessoas, quando iam ao Cinema, já sabiam o que haviam de encontrar porque, no fundo, o Paulo Rocha tinha estado na noite anterior a contar o filme. Como o Paulo Rocha não era apoiante do regime, automaticamente já se sabia que o filme tinha mensagens subliminares de oposição. Agora, nunca houve um grande *abanão* na sociedade com estes filmes portugueses; era tudo muito em ciclos fechados, principalmente de jovens, que acabavam por comentar sempre no final, e não se alargava à restante população.

O cinema português teve grande adesão popular na época dos anos 30 e 40 com as comédias ("*Canção de Lisboa*"…); a partir dos anos 50, o afastamento do público do cinema português foi gradual, progressivo e, mesmo aqueles filmes, que eram feitos por certos realizadores para terem sucesso comercial, não tiveram muito sucesso porque as pessoas começavam a fartar-se desse tipo de cinema e, portanto, chamou-se o *divórcio* do público português ao cinema. Os anos 60 queriam contrariar um pouco esse divórcio e conseguiram

de alguma maneira mas, sobretudo, em relação às camadas da população mais letrada; contudo, não era grande o suficiente para ter destaque em Portugal, na época.

O que é interessante é que não é o cinema que muda a sociedade, não é a literatura, não são os escritores daquela época que escreviam contra o regime, mas sim baladeiros como o Zeca Afonso que, esses sim tinham grande impacto. Não são as lutas estudantis, nem as lutas operárias, mas sim o conjunto de tudo isso que acaba de modificar a consciência da população, mas de forma lenta.

Concorda que Verdes Anos seja o filme paradigmático do novo cinema?

Eu gosto muito dos *"Verdes Anos"* e a razão mais importante para que este filme seja paradigmático é o facto de ter sido o primeiro do *Cinema Novo Português*. Mas, mesmo assim, tem o *D. Roberto* atrás, que é um filme com um esforço residual e que eu julgo que é um filme que deve ser descoberto, porque é muito interessante e não está devidamente valorizado. O *"Belarmino"* é outro dos filmes (doc-drama) que destaco do *Cinema Novo,* porque tem um retrato da sociedade da época bastante interessante, de uma Lisboa histórica. O interessante deste *Novo Cinema* é que, se vir hoje em dia, globalmente, digamos que é uma espécie de puzzle que acaba por se completar, até a nível estético. Todos os filmes são particularmente interessantes e julgo que esse painel que todos eles constituem dá um quadro da sociedade, naquela época.

Há uma grande liberdade de filmagem nos *Verdes Anos*. O facto de o filme ser quase todo rodado em cenários naturais dá-lhe uma grande autenticidade e isso é uma das vertentes que vem da *Nouvelle Vague,* também. As duas personagens principais, que são dois jovens atores… inclusive uma delas, a Isabel Rute tem um trabalho que eu acho notável e que é a revelação de uma atriz e favoreceu muito o filme. Quanto a mim, eu vivia na mesma zona onde o filme foi rodado, e praticamente conhecia todos os sítios do filme. O lado da proximidade que o filme tinha comigo - também era muito sedutor nesse aspeto - e esse lado de proximidade teve uma enorme influência na minha maneira de ver o filme. Por outro lado, o *"Belarmino"* também teve grande impacto, porque acontecia na baixa de Lisboa que eu, como estudante, frequentava quase todos os dias.

O Cinema não-censurado terá sido, durante o Estado Novo, um meio de intervenção subliminar contra o Estado?

O *Cinema Novo Português* é um cinema de resistência e acaba em 1974, no 25 de Abril, porque deixou de haver ao que resistir. O *Cinema Novo Português* e o cinema em Portugal, mesmo hoje em dia, não é um cinema de coletivo, é um cinema individual. São vários realizadores, cada um tem a sua maneira e ótica de fazer e de ver o cinema. E o que faz a unidade do cinema em Portugal, julgo eu, é essa diversidade.

O Cinema Novo não censurado, que subliminarmente continha revoltas sociais e de crítica ao regime, oferecia um retrato realista e, neste aspeto, aproxima-se do *Neorrealismo*. O *Neorrealismo* dá voz a uma nova classe nunca antes "ouvida" no Cinema: a classe mais desfavorecida. E no caso português também é um pouco isso, é chamar a atenção dos problemas da classe mais desfavorecida. Existem problemas condicionados e que o cinema consegue por a descoberto na medida do possível. Era uma atitude diferente.

É possível colocar no mesmo patamar o cinema e as músicas de um José Afonso, por exemplo?

A diferença julgo que está na produção. Um filme é muito caro e não se pode fazer sem apoios. E uma canção pode cantar- se em qualquer sítio. Estive em vários sítios, na altura, a falar de cinema e o José Afonso a cantar ao mesmo tempo e, digamos que a finalidade era a mesma, mas a música é mais fácil de se propagar. Lembro-me de uma outra situação em que estávamos numa sala carregada de gente para ouvir um tipo a falar de cinema e que dizia, de certa forma, mal do governo e um outro que cantava as canções de intervenção, e as pessoas iam para ouvir isso. Nesse aspeto, acho que a influência era a mesma, simplesmente um disco era mais fácil de gravar e de por à venda, apesar dos cortes da censura, mas as canções chegavam na mesma ao povo, até mesmo as censuradas. Acho que a conjugação destas várias formas de luta é que deu o contributo para acabar com o regime, mas também um contributo para a cultura portuguesa. Eu julgo que o *Cinema Novo Português*, as canções, os livros, não eram só feitos para derrubar o regime, digamos que eram formas de arte, cultura, e que tinham naturalmente essa função também. Por o Estado não apreciar muito a cultura, só o simples facto de haver várias formas desta, havia bastante resistência a um estado que não era muito dado a cultura. Já me esgotou!

Mas valeu a pena. Muito obrigada.

APÊNDICE B

Transcrição da entrevista com o Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro, a propósito Ernesto de Sousa (*Dom Roberto* – 1962) e o Novo Cinema Português.

| Outubro de 2014

Breve apresentação: *Paulo Filipe Monteiro é Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade Nova de Lisboa. Entre várias áreas de investigação, o cinema português destaca-se no seu percurso académico, sendo a sua tese de doutoramento sobre o tema* Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990.



Figura 67 – Paulo Filipe Monteiro, fotograma da entrevista vídeo feita por Teresa Almeida (presente no DVD anexado à dissertação), na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Outubro de 2014.

Entrevista:

Teresa Almeida: ***Do seu ponto de vista, que lugar ocupa Dom Roberto na história do Cinema Português? Dom Roberto é parte integrante do cinema Neorrealista ou do Novo Cinema? Porquê?***

Paulo Filipe Monteiro: As lutas, para definir um campo, são logo significativas. Não é inocente dizer se o *Cinema Novo* começa com o *Dom Roberto* ou se começa com os *Verdes Anos,* porque o campo do *Cinema Novo* fica definido de modo diferente. O que aconteceu com o *Dom Roberto* foi uma grande desvalorização do filme que, sem ser um filme genial, que não é, tem coisas muito interessantes que nunca foram olhadas, por causa de uma guerra existente. É preciso perceber que Ernesto de Sousa vinha do movimento cineclubista. Esse movimento, o fascismo não o deixou passar, foi cortado cerce porque era perigoso, pois mobilizava já milhares e milhares de pessoas, exibindo filmes considerados suspeitos. Em relação ao cineclubismo, o fascismo foi muito claro, fechou as sedes, proibiu os encontros, foi realmente violentíssimo. Ernesto de Sousa vinha desse movimento. E era o movimento mais politizado. Não foi essa a via que o *Novo Cinema* escolheu. Talvez por saberem que por aí não conseguiriam encontrar o seu espaço. Sabiam que, se fossem para um cinema mais politizado, não os deixariam "passar". Então, desde o início, foi um cinema mais estetizante. Não falavam diretamente da vida política, da vida dos portugueses e preocupavam-se com outros valores, nomeadamente cinematográficos, da matéria cinematográfica. Daí o público não ter correspondido como eles queriam, porque o público não reconhecia a sua vida nesses filmes. Quando o Cunha Telles, uns anos depois, fez o *Cerco*, em que falava precisamente dessa sociedade sufocada, foi um êxito. Foi um filme que se pagou com a bilheteira, o que é uma coisa absolutamente extraordinária no cinema português. Portanto, dentro deste contexto em que se quer afirmar uma nova geração, mas numa linha mais estetizante que não é diretamente política, é natural que não se vá escolher como "bandeira", como "sinal" do arranque desse novo cinema, o *Dom Roberto*. O cartaz dos *Verdes Anos*, por exemplo, tinha lá como *slogan* "A Nova Vaga chegou a Portugal". Quer dizer que eram os verdadeiros descendentes da *Nouvelle Vague* Francesa. Enquanto que o *Dom Roberto* ainda tem qualquer coisa de Neorrealista, que foi uma outra corrente que o fascismo não permitiu. Da mesma maneira que cortou o cineclubismo, também cortou o Neorrealismo. O *Dom Roberto* está aqui numa posição intermédia. Com alguma herança Neorrealista, com um sistema de produção absolutamente inovador, porque foi feito com uma Cooperativa de Espetadores. Portanto, foram os próprios espetadores que financiaram o filme e, só nisso, já foi uma inovação que ficou por aí. Os outros realizadores já tiveram outro financiamento através do Estado e da Fundação Gulbenkian, mais tarde e, portanto, quanto muito foi considerado *Dom Roberto* uma espécie de "São João Baptista", como diz o João Leitão Ramos. O "São João Baptista" que iria anunciar o novo cinema, mas que não seria ainda o início. Portanto, a data do início do novo cinema é 1962 (início da rodagem) com os *Verdes Anos.*

Será Dom Roberto um filme esquecido e pouco valorizado pelo Cinema Português? Porquê?

Repare que o Neorrealismo também caiu no esquecimento. Os filmes de Manuel de Guimarães eram desprezadíssimos. Como o Novo Cinema cresceu de "costas viradas" para o Neorrealismo, este acabou por ser ignorado.
Sim, ainda mais um filme (*Dom Roberto)* que é um pouco híbrido que não é totalmente Neorrealista como os de Manuel de Guimarães.

Considerou (no seu livro Cinema sob olhar de Salazar) Dom Roberto "filho do movimento cineclubista". Porquê?

Hoje é difícil imaginar a força que tinha o movimento. Estavam a crescer em número de sócios, em número de cineclubes existentes no país, em número de exibições. Era absolutamente pujante. E já estavam a sonhar fazer filmes. Mas, como disse, o fascismo cortou esse movimento e portanto, o único "filho" desse movimento foi o *Dom Roberto.*

Que tipo de realismo polémico pretendia Ernesto de Sousa com Dom Roberto e de que realismo estamos a falar?

Pois, também poderia ser realismo poético, porque há uma poesia, que eu penso que é um dos aspetos mais interessantes no filme. Quando as personagens, por exemplo, na casa, inventam as coisas só com o que resta desenhado nas paredes. Com as marcas dos canos já imaginam onde será a casa de banho ou a cozinha. Isso são cenas muito bem inventadas, muito bem esgalhadas. [Realismo] Polémico… o Ernesto de Sousa, nunca evitou a polémica, ele tinha escrito bastante dentro do movimento cineclubista, tinha escrito até vários livros e o caso é que ignorado como foi pelo *Novo Cinema* ele não parou por aí e, em vez de ser alguém ligado ao passado, ele tornou-se num artista experimental, com ligações aos movimentos mais experimentais que existiam na Europa, nomeadamente no *Fluxus,* em que participou, fazendo performances, fazendo vídeos experimentais. Portanto, foi alguém que esteve muito na vanguarda depois nos anos 70.

Dom Roberto teria perdido a sua essência caso fosse produzido com outros meios financeiros? Qual o papel de um produtor, ou a falta de um, na obra de Ernesto de Sousa?

Isso nunca saberemos. O facto de ter sido feito a partir de uma cooperativa de espetadores mostra a pujança do tal movimento cineclubista. Hoje fala-se muito em *crowdfunding* e, no entanto, os filmes não conseguem descolar só com o apoio dos espetadores. Se teria sido uma outra coisa com um produtor? Nunca saberemos. Não me parece que olhando para o filme se note falhas de produção, nunca me pareceu isso.

A Cooperativa dos Espetadores criou bastante espectativa no público. Terá sido por isso que, no momento da exibição, a reação da crítica, perante Dom Roberto, tenha sido tão dura?

Talvez tenha ajudado, não é? Porque esperava-se uma revolução estética e ela ficou um bocadinho a meio. Mas foi sobretudo porque a nova geração foi uma geração que se soube colocar estrategicamente muito bem. Eles próprios o dizem. O Fernando Lopes disse, quando chegou o 25 de Abril, que "nós" já lá estávamos. Eles eram uma "margem no centro". Porque eram uma margem em termos estéticos, mas já estavam a fazer filmes, a receber apoios do estado. Foi a eles que foi entregue a escola superior de cinema e as críticas. Ou seja, eles tinham os lugares centrais todos. Colocaram-se estrategicamente. Eles tiveram que fazer opções muito claras e, nesse sentido, também viraram costas ao Neorrealismo, também viraram costas ao *Dom Roberto,* também viraram costas ao cineclubismo. Com uma reserva, muitos deles tinham sido formados nos cineclubes, e começaram a sua carreira lá. Mas depois, os cineclubes foram fechados e eles viraram-se para outro lado.

Luís de Pina, no livro "A História do Cinema em Portugal", referiu que Dom Roberto tinha influências chaplianas. Concorda?

Bom, ser herdeiro do Chaplin não é uma coisa que se possa desprezar. Sim, Luís de Pina estaria a pensar na figura de Raul Solnado, que é um pobre vagabundo, o seu andar… acho que sim, que terá alguns ecos do Chaplin. É um grande elogio.

O Cinema português de hoje deve alguma coisa ao Novo Cinema?

Claro que sim, os *Verdes Anos* ainda hoje são um filme seminal, mítico. Depois dos anos 80 houve uma cisão. Mas durante o fascismo, [os cineastas] estavam todos unidos para tentarem afirmar-se e terem uma estratégia em comum. Quando se deu a revolução, durante dois ou três anos também andaram todos juntos nas ruas a filmar, muito unidos mas, no início dos anos 80, sobretudo quando passou *Amor de Perdição,* estalou o verniz e criou-se aquilo que é normal existir, que é dois campos completamente diferentes. Todos os países têm isso. Um cinema mais experimental, mais de autor, e um cinema mais comercial, e passaram a existir essas duas vias. Mas o cinema de autor é claramente herdeiro da nova vaga em termos teóricos, práticos, em termos dos filmes que viram, em termos das citações que têm na cabeça. Claramente.

À semelhança do que aconteceu no ano de 67, acha necessária, uma reunião geral de cineastas para decidir o futuro do cinema em Portugal e dos financiamentos possíveis nos dias de hoje? O que é que era preciso?

Foram feitas algumas tentativas, houve o *Estados Gerais do Cinema* à uns anos. Os *Estados Gerais* mostraram como há campos completamente diferentes no cinema português. (...) porque é que não há-de haver apoios do Estado ao cinema? A Drª Zita Seabra que esteve à frente do estudo de cinema durante alguns anos, lançou o slogan dos "subsídio dependentes". Que só se usa em relação aos artistas, e isso indigna-me. Não se vê que os agricultores também têm os seus apoios. Os industriais também, para já não falar dos bancos com milhares de milhões de apoio. E depois, os tostões que são dados à cultura são vistos como uma esmola para estes "subsídio dependentes". Isto é profundamente errado. A cultura precisa de viver do apoio do Estado, por uma simples razão, nós não temos mercado. O mercado é mínimo. O filme que fizesse o milagre de ser muito barato e ser um sucesso gigantesco de bilheteira, mesmo assim não se pagaria. Portugal é um pais pequeno. (...) claro que se os filmes arranjarem outras fontes tanto melhor, mas a base terá que ser esse apoio do Estado.

APÊNDICE C

Transcrição da entrevista com o Prof. Doutor Luís Reis Torgal, tendo por tema o *Neorrealismo Português e o Novo Cinema Português*

| Outubro de 2014

Breve apresentação: *É Professor Catedrático aposentado de História da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.*
Como investigador, dedicou-se a vários temas, tendo publicado livros e artigos, alguns deles sobre o Estado Novo designadamente O cinema sob o olhar de Salazar *(2000), de que foi coordenador e coautor.*



Figura 68 – Luís Reis Torgal, fotograma da entrevista vídeo feita por Teresa Almeida (presente no DVD anexado à dissertação), no Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Outubro de 2014.

Teresa Almeida: ***Qual é, na sua opinião, a principal diferença entre o Neorrealismo e o Novo Cinema em Portugal?***

Luís Reis Torgal: Eu conheço bem o Neorrealismo Italiano, ainda sou do tempo em que se via no cinema o Neorrealismo Italiano. Como a minha mãe era cinéfila acompanhei-a nessas idas ao cinema. Eu acho que o caso do nosso Neorrealismo no fundo está praticamente representado só pelo Manuel de Guimarães, quer com os *Saltimbancos* quer com a *Nazaré.* Eu

penso que o nosso Neorrealismo tem muito também de análise de natureza étnica, que aliás, é natural em qualquer outra linha de arte nova. Mas eu penso que na realidade o nosso Neorrealismo é fraccionado e episódico quase. Depois, mais tarde, vem a *Uma Abelha na Chuva* que é baseada num livro Neorrealista. Podemos dizer que há várias afirmações Neorrealistas, se assim se pode chamar. E há, depois, uma certa confusão entre o Cinema Novo com o Neorrealismo.

Concluindo, eu não sei qual é a distinção entre o Neorrealismo Português e o Italiano, agora o que penso é que o Neorrealismo Italiano é mais um cinema de época, de pós-guerra de afirmação social. Aqui no nosso caso concreto, o filme *Nazaré* é um filme simbólico de um eterno retorno. O filme termina com uma morte e um nascimento no mesmo sítio e esse aspecto é muito interessante. Não sei se o Neorrealismo (Português) se chegou a afirmar ou se é apenas um reflexo de um Neorrealismo Italiano. E por outro lado, o caso do Ernesto de Sousa, e do *Dom Roberto.* Repare que ele é baseado num texto de Leão Penedo (escritor Neorrealista), tanto os *Saltimbancos* como o *Dom Roberto.* A percepção que eu tenho (acerca de *Dom Roberto)* é que estamos perante uma nova afirmação do Neorrealismo. Claro que tem outras notas, talvez mais modernas, o texto,... Não é o cinema de autor que está ali afirmado. Eu não me lembro onde vi o filme de Ernesto de Sousa, mas sei onde vi os *Verdes Anos* de Paulo Rocha. Foi no cinema Tivoli, vi o filme e saí do filme e disse assim "Eu não sei se isto é bom se é mau.". Nunca me esqueço desta frase. "O que é, é diferente". Lembrou-me um bocado certas expressões do cinema francês, que eu também via muito naquela altura. Realmente o sentimento que eu tenho do cinema novo é o Paulo Rocha.

Eu acho que o nosso Neorrealismo é um Neorrealismo menos de crítica social, mas mais de análise do acontecimento social e até do próprio fenómeno etnográfico e etimológico. Falando do *Dom Roberto*, é um drama neorrealista, não é muito mais do que isto. Ao contrário do cinema novo de Paulo Rocha que é mais uma expressão plástica, completamente diferente, é realmente diferente. Para mim, o Cinema Novo começa com o Paulo Rocha e não com Ernesto de Sousa.

Será a estética a principal diferença entre o Neorrealismo e o Novo Cinema?

No meu ponto de vista é fundamentalmente a estética e talvez o Ernesto de Sousa já tenha usufruído um bocadinho dessa estética. Agora, realmente, o Paulo Rocha, para mim, é realmente tem toda uma estética nova, uma ambiguidade que ali aparece no filme. Que é muito moderna e muito própria do cinema francês.

Qual a reação do regime perante o Novo Cinema?

O regime integra o Cinema Novo. Como existe um interesse por parte dos países de fora no nosso cinema o estado não se opõe. Integraram na cinematografia do país. O Cinema Novo que "correu" o Estado fez um esforço no sentido de o integrar, não é no sentido de aproveitar-se da sua mensagem para dar a sua adaptação do regime, não é isso. Mas tendo em conta que era um cinema apreciável e valorizado, era bom que o regime citasse o Cinema Novo Português.

Concorda que os cineastas do Novo Cinema rejeitaram o movimento do Neorrealismo?

É difícil perceber o conceito do Cinema Novo. Porque no Cinema Novo também está a *Uma Abelha na Chuva* que é um romance Neorrealista. Por conseguinte, não é propriamente uma oposição completa entre o Neorrealismo e o Cinema Novo. Às vezes há uma espécie de entrelaçar, e é o caso de *Dom Roberto.* Não sei se há uma rejeição, também não digo que há uma continuidade. Há um entrelaçar entre elas. No meu ponto de vista é a revolução estética que conta (e os distingue). O Cinema Novo tem a capacidade de "chocar" em comparação até com os filmes dramáticos mais antigos de Estado Novo. Há esta originalidade no Cinema Novo que, pode ser uma continuidade do Cinema Neorrealista.

A censura acabou por trazer alguma coisa de positivo ao cinema? Aguçou a imaginação dos realizadores "novos"? Em que medida?

Era isso mesmo. Há uma espécie de ambiguidade e uma crítica oculta que na verdade aparece, tal como na literatura. Várias maneiras de se fugir à censura. De maneira que há uma tentativa de criar uma mensagem que não é explícita. Isto dá um certo tom ao cinema novo. Eles sabiam perfeitamente que iam fazer cinema que podia ser censurado, e daí o facto de terem um certo cuidado. Um cuidado estético por um lado, mas, por outro lado, um cuidado em colocar a mensagem subliminarmente.

O cinema português dos dias de hoje deve alguma coisa ao Novo Cinema?

Há um Cinema Novo que continua depois do 25 de Abril através dos seus realizadores que continuam a fazer cinema e há um cinema que tem resquícios no Cinema Novo que é o caso da Teresa Villaverde, por exemplo. [...] Há filmes dentro do Cinema Novo que não se podem sequer catalogar como Cinema Novo. É o caso da *Promessa* que é mais Neorrealista e os filmes de Manoel de Oliveira que são de um modernismo super interessante e presente já desde o *Aniki Bóbó.*

À semelhança do que aconteceu no ano de 67, acha necessária, uma reunião geral de cineastas para decidir o futuro do cinema em Portugal e dos financiamentos possíveis nos dias de hoje? O que é que era preciso?

Talvez sim, talvez o melhor seja perguntar aos cineastas. De qualquer forma eu acho que sim. Seria interessante fazer uma reflexão sobre o cinema. Precisam de cooperar e refletir conjuntamente, até para se perceber qual é a diversidade do cinema português. [...] Nós temos que entender que o cinema, como a história, pode viver bem com a diversidade. O que eu acho que é mau é considerar que há génios e há cineastas que apesar até de fazerem bons filmes são um pouco lateralizados. Tem que haver uma honestidade cinematográfica. [...] quando foi o pós-25 de Abril fizemos congressos, colóquios, juntamos os historiadores todos e não estávamos voltados uns para os outros. Agora, eu acho que, pior do que estar de costas voltadas uns para os outros (no cinema) é a indiferença. Ninguém discute, ninguém crítica. A gente tem, no fundo, que reunir e conversar.

APÊNDICE D

Respostas do Cineclube do Porto à solicitação de consulta do espólio da *Semana do Novo Cinema Português* (1967) e de informações acerca de *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa.

| Outubro de 2014

CCP Geral 15/10 (há 5 dias)
para mim

Cara Teresa Almeida,

pedimos, antes de mais, desculpa por só agora estar a responder-lhe.

O Cineclube do Porto tem, de facto, um grande acervo bibliográfico, o qual poderia, em circunstâncias normais, consultar para os efeitos que pretende. Lamentavelmente, o nosso acervo está em fase de inventariação e empacotamento para efeitos de posterior transladação, não sendo, neste momento, fisicamente possível a sua consulta.

Podemos, no entanto, recomendar uma pessoa que já fez parte da Direção do CCP e que, talvez (não lhe posso garantir), tenha alguma informação sobre este filme e esta obra. Trata-se do Prof. José Alberto Pinto: josealbertopinto@gmail.com

Lamentando não poder ajudá-la mais de momento, despedimo-nos com os votos das maiores felicidades,

P' la Direção

Alexandra Fonseca

Clube Português de Cinematografia - Cineclube do Porto
ccp@cineclubedoporto.pt
www.facebook.com/cineclubedoporto
www.cineclubedoporto.wordpress.com

Casa Allen
Rua António Cardoso, 175
4150 - 081 Porto
T.226 006 153

Casa das Artes - Sala Henrique Alves Costa
Rua de Ruben A. 210
4150-639 Porto
T.226 006 152

CCP Geral 11:19 (há 9 horas)
para mim

Cara Teresa,

apesar da Direção já saber para que entidade(s) pretende transladar o seu acervo, essa decisão ainda terá que ser validada em Assembleia-Geral de Associados (a acontecer brevemente), pelo que, por agora, preferimos não dar a identificação dessa(s) entidade(s).

No entanto, um dos requisitos dessa transladação é que a entidade de acolhimento faça o tratamento do acervo a fim de ser posteriormente tornado acessível ao público.

Pelas razões apontadas, neste momento, ainda não nos é possível dar-lhe a data a partir de quando o mesmo acervo estará disponível ao público.

Agradecemos, desde já, a sua compreensão e aproveitamos para lhe desejar os maiores sucessos.

P' la Direção

Clube Português de Cinematografia - Cineclube do Porto
ccp@cineclubedoporto.pt
www.facebook.com/cineclubedoporto
www.cineclubedoporto.wordpress.com

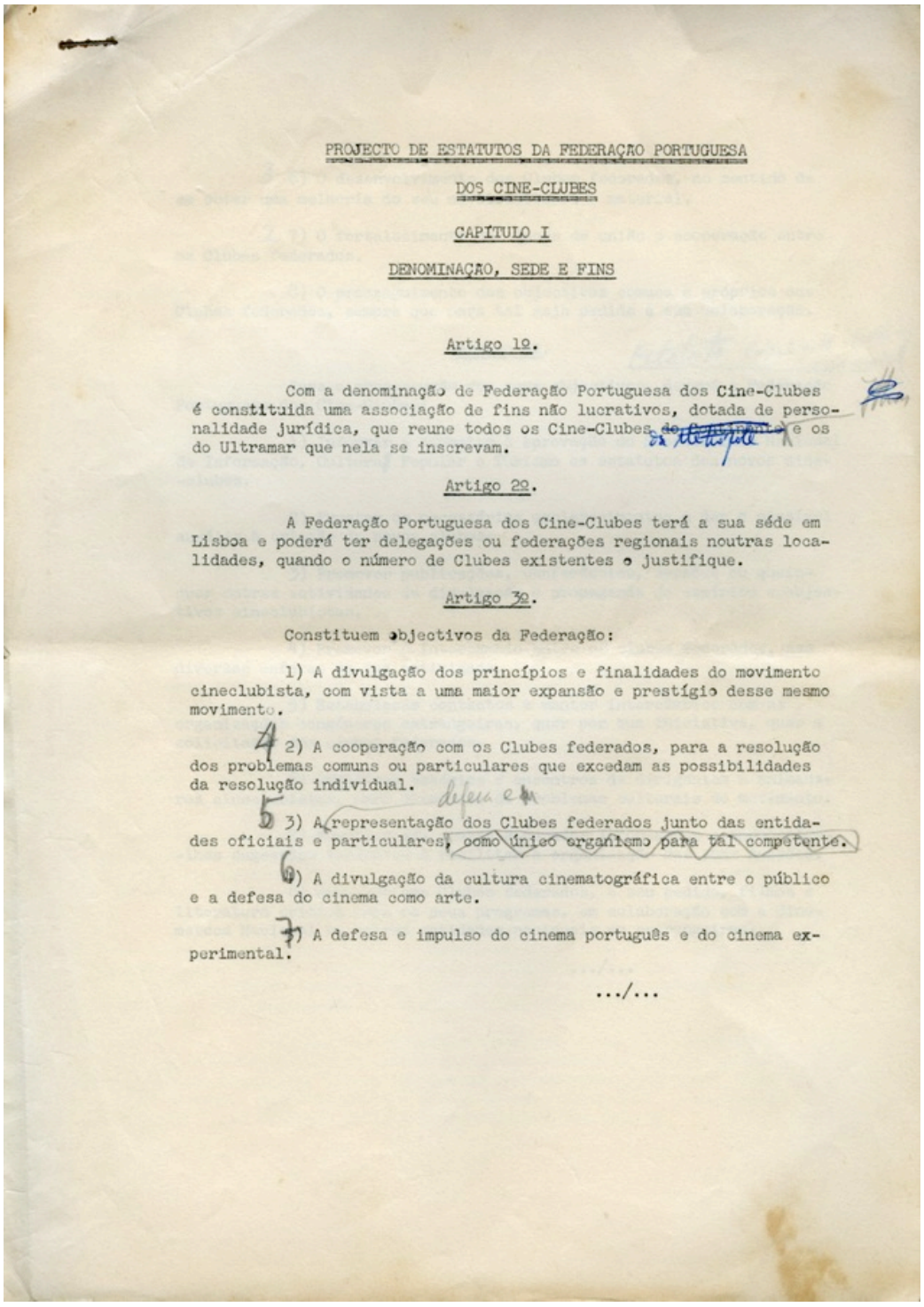
Casa Allen
Rua António Cardoso, 175
4150 - 081 Porto
T.226 006 153

ANEXOS

ANEXO A: Projeto de Estatutos da Federação Portuguesa de Cineclubes - Capítulo I

(Notas manuscritas de José Borrego – membro da primeira direção do Cineclube do Porto)

Fonte: http://ephemerajpp.com/2013/07/19/projecto-de-estatutos-da-federacao-portuguesa-dos-cine-clubes-notas-manuscritas-de-jose-borrego/



PROJECTO DE ESTATUTOS DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA

DOS CINE-CLUBES

CAPÍTULO I

DENOMINAÇÃO, SEDE E FINS

Artigo 1º.

Com a denominação de Federação Portuguesa dos Cine-Clubes é constituida uma associação de fins não lucrativos, dotada de personalidade jurídica, que reune todos os Cine-Clubes do Continente e os do Ultramar que nela se inscrevam.

Artigo 2º.

A Federação Portuguesa dos Cine-Clubes terá a sua séde em Lisboa e poderá ter delegações ou federações regionais noutras localidades, quando o número de Clubes existentes o justifique.

Artigo 3º.

Constituem objectivos da Federação:

1) A divulgação dos princípios e finalidades do movimento cineclubista, com vista a uma maior expansão e prestígio desse mesmo movimento.

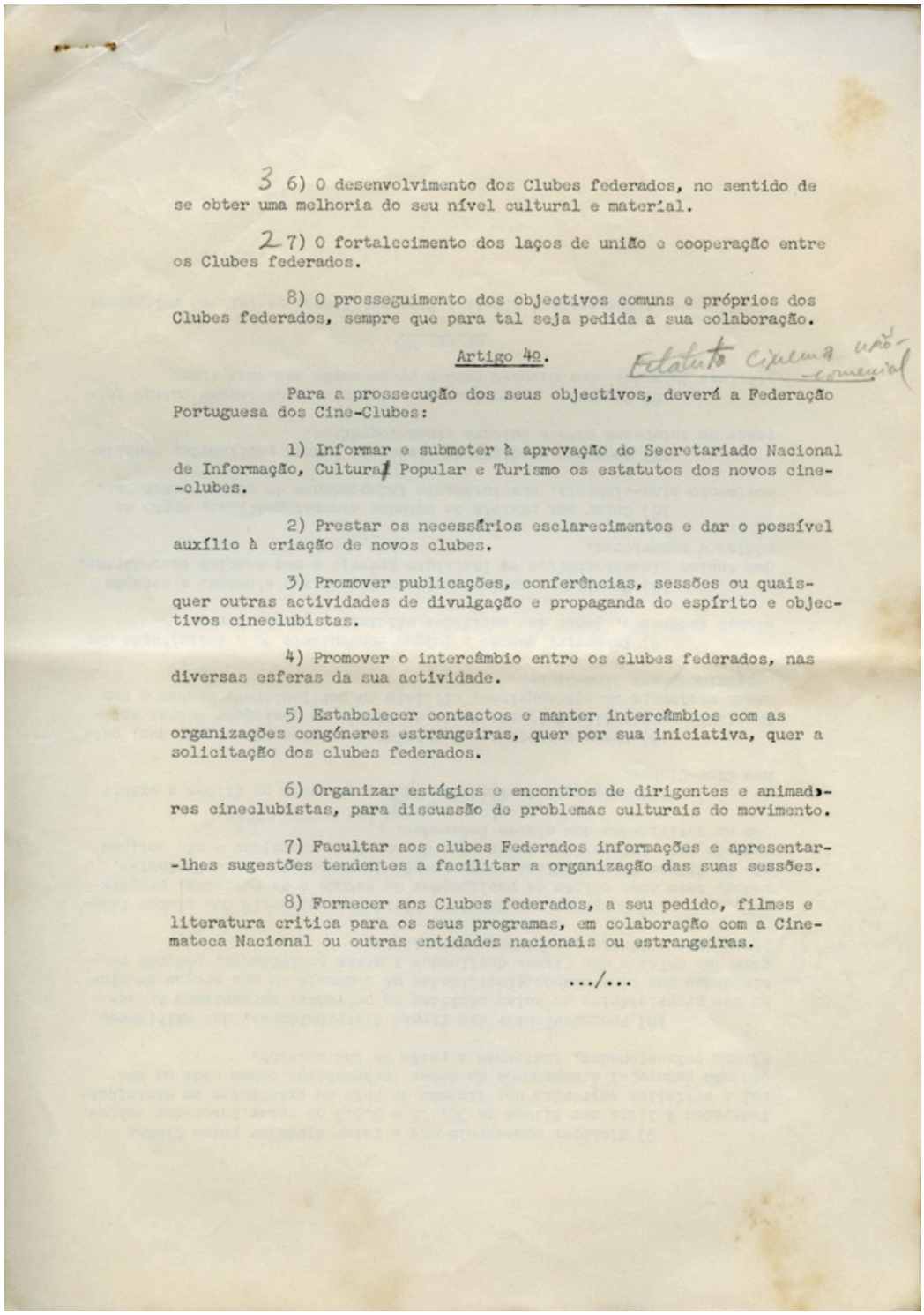
2) A cooperação com os Clubes federados, para a resolução dos problemas comuns ou particulares que excedam as possibilidades da resolução individual.

3) A representação dos Clubes federados junto das entidades oficiais e particulares, como único organismo para tal competente.

4) A divulgação da cultura cinematográfica entre o público e a defesa do cinema como arte.

5) A defesa e impulso do cinema português e do cinema experimental.

.../...



3 6) O desenvolvimento dos Clubes federados, no sentido de se obter uma melhoria do seu nível cultural e material.

2 7) O fortalecimento dos laços de união e cooperação entre os Clubes federados.

8) O prosseguimento dos objectivos comuns e próprios dos Clubes federados, sempre que para tal seja pedida a sua colaboração.

Artigo 4º. Estatuto cinema não-comercial

Para a prossecução dos seus objectivos, deverá a Federação Portuguesa dos Cine-Clubes:

1) Informar e submeter à aprovação do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo os estatutos dos novos cine-clubes.

2) Prestar os necessários esclarecimentos e dar o possível auxílio à criação de novos clubes.

3) Promover publicações, conferências, sessões ou quaisquer outras actividades de divulgação e propaganda do espírito e objectivos cineclubistas.

4) Promover o intercâmbio entre os clubes federados, nas diversas esferas da sua actividade.

5) Estabelecer contactos e manter intercâmbios com as organizações congéneres estrangeiras, quer por sua iniciativa, quer a solicitação dos clubes federados.

6) Organizar estágios e encontros de dirigentes e animadores cineclubistas, para discussão de problemas culturais do movimento.

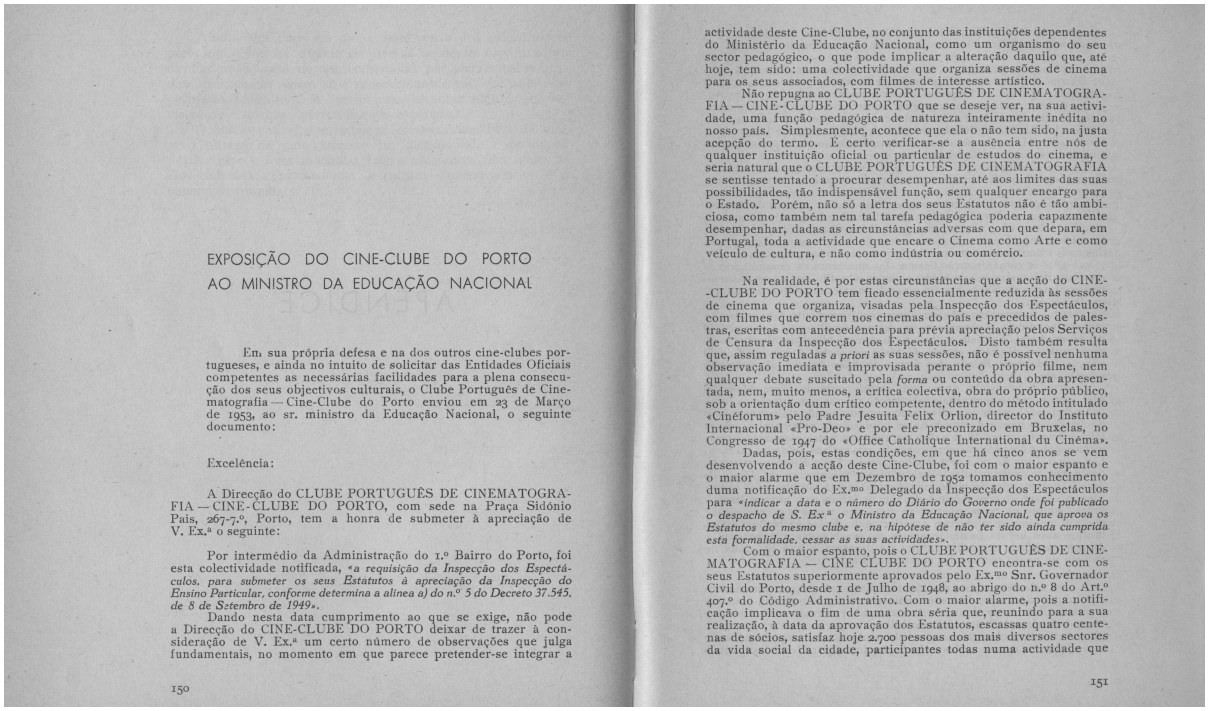
7) Facultar aos clubes Federados informações e apresentar-lhes sugestões tendentes a facilitar a organização das suas sessões.

8) Fornecer aos Clubes federados, a seu pedido, filmes e literatura crítica para os seus programas, em colaboração com a Cinemateca Nacional ou outras entidades nacionais ou estrangeiras.

.../...

ANEXO B: Carta Aberta do Cineclube do Porto dirigida ao Ministro da Educação

Fonte: AZEVEDO, Manuel de. *À Margem do Cinema Nacional.* Cine-clube do Porto, Cadernos de Cinema: Porto: 1956. P.150 a 160



EXPOSIÇÃO DO CINE-CLUBE DO PORTO
AO MINISTRO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

Em sua própria defesa e na dos outros cine-clubes portugueses, e ainda no intuito de solicitar das Entidades Oficiais competentes as necessárias facilidades para a plena consecução dos seus objectivos culturais, o Clube Português de Cinematografia — Cine-Clube do Porto enviou em 23 de Março de 1953, ao sr. ministro da Educação Nacional, o seguinte documento:

Excelência:

A Direcção do CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA — CINE-CLUBE DO PORTO, com sede na Praça Sidónio Pais, 267-7.º, Porto, tem a honra de submeter à apreciação de V. Ex.ª o seguinte:

Por intermédio da Administração do 1.º Bairro do Porto, foi esta colectividade notificada, *«a requisição da Inspecção dos Espectáculos, para submeter os seus Estatutos à apreciação da Inspecção do Ensino Particular, conforme determina a alínea a) do n.º 5 do Decreto 37.545, de 8 de Setembro de 1949».*

Dando nesta data cumprimento ao que se exige, não pode a Direcção do CINE-CLUBE DO PORTO deixar de trazer à consideração de V. Ex.ª um certo número de observações que julga fundamentais, no momento em que parece pretender-se integrar a

150

actividade deste Cine-Clube, no conjunto das instituições dependentes do Ministério da Educação Nacional, como um organismo do seu sector pedagógico, o que pode implicar a alteração daquilo que, até hoje, tem sido: uma colectividade que organiza sessões de cinema para os seus associados, com filmes de interesse artístico.

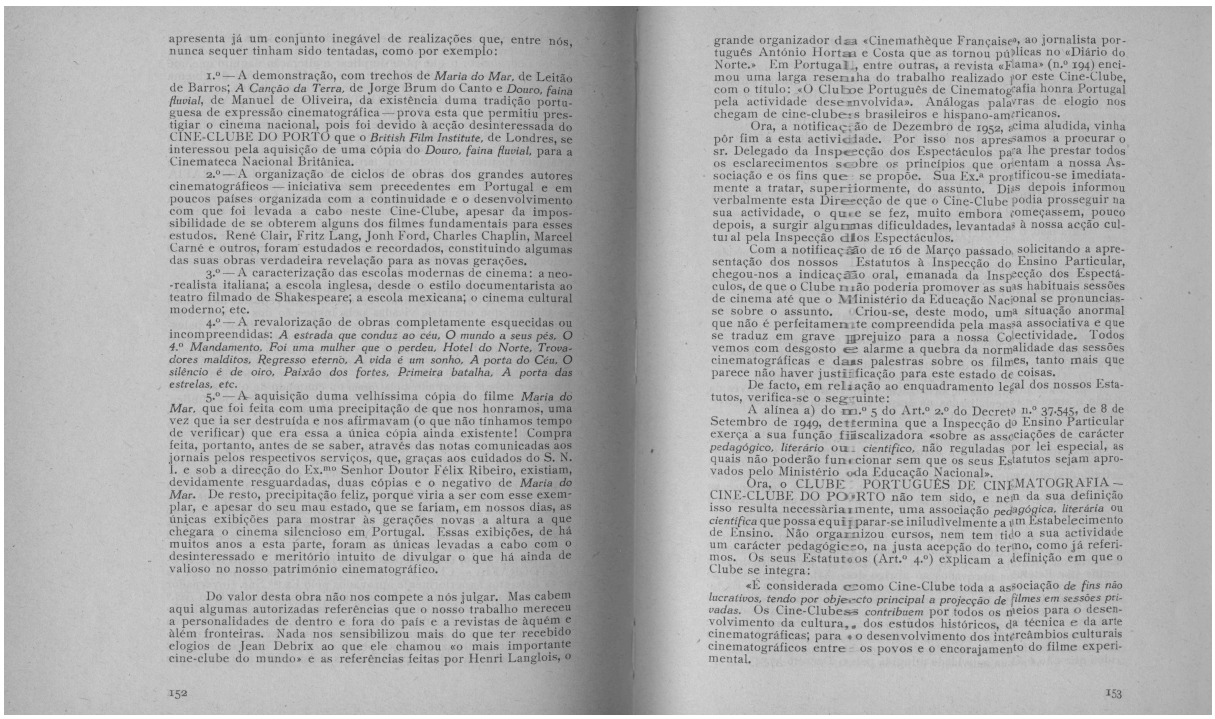
Não repugna ao CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA — CINE-CLUBE DO PORTO que se deseje ver, na sua actividade, uma função pedagógica de natureza inteiramente inédita no nosso país. Simplesmente, acontece que ela o não tem sido, na justa acepção do termo. É certo verificar-se a ausência entre nós de qualquer instituição oficial ou particular de estudos do cinema, e seria natural que o CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA se sentisse tentado a procurar desempenhar, até aos limites das suas possibilidades, tão indispensável função, sem qualquer encargo para o Estado. Porém, não só a letra dos seus Estatutos não é tão ambiciosa, como também nem tal tarefa pedagógica poderia capazmente desempenhar, dadas as circunstâncias adversas com que depara, em Portugal, toda a actividade que encare o Cinema como Arte e como veículo de cultura, e não como indústria ou comércio.

Na realidade, é por estas circunstâncias que a acção do CINE-CLUBE DO PORTO tem ficado essencialmente reduzida às sessões de cinema que organiza, visadas pela Inspecção dos Espectáculos, com filmes que correm nos cinemas do país e precedidos de palestras, escritas com antecedência para prévia apreciação pelos Serviços de Censura da Inspecção dos Espectáculos. Disto também resulta que, assim reguladas *a priori* as suas sessões, não é possível nenhuma observação imediata e improvisada perante o próprio filme, nem qualquer debate suscitado pela *forma* ou conteúdo da obra apresentada, nem, muito menos, a crítica colectiva, obra do próprio público, sob a orientação dum crítico competente, dentro do método intitulado «Ciné-forum» pelo Padre Jesuíta Felix Orlion, director do Instituto Internacional «Pro-Deo» e por ele preconizado em Bruxelas, no Congresso de 1947 do «Office Catholique International du Cinéma».

Dadas, pois, estas condições, em que há cinco anos se vem desenvolvendo a acção deste Cine-Clube, foi com o maior espanto e o maior alarme que em Dezembro de 1952 tomamos conhecimento duma notificação do Ex.mo Delegado da Inspecção dos Espectáculos para *«indicar a data e o número do Diário do Governo onde foi publicado o despacho de S. Ex.ª o Ministro da Educação Nacional, que aprova os Estatutos do mesmo clube e, na hipótese de não ter sido ainda cumprida esta formalidade, cessar as suas actividades».*

Com o maior espanto, pois o CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA — CINE CLUBE DO PORTO encontra-se com os seus Estatutos superiormente aprovados pelo Ex.mo Snr. Governador Civil do Porto, desde 1 de Julho de 1948, ao abrigo do n.º 8 do Art.º 407.º do Código Administrativo. Com o maior alarme, pois a notificação implicava o fim de uma obra séria que, reunindo para a sua realização, à data da aprovação dos Estatutos, escassas quatro centenas de sócios, satisfaz hoje 2.700 pessoas dos mais diversos sectores da vida social da cidade, participantes todas numa actividade que

151



apresenta já um conjunto inegável de realizações que, entre nós, nunca sequer tinham sido tentadas, como por exemplo:

1.º — A demonstração, com trechos de *Maria do Mar*, de Leitão de Barros; *A Canção da Terra*, de Jorge Brum do Canto e *Douro, faina fluvial*, de Manuel de Oliveira, da existência duma tradição portuguesa de expressão cinematográfica — prova esta que permitiu prestigiar o cinema nacional, pois foi devido à acção desinteressada do CINE-CLUBE DO PORTO que o *British Film Institute*, de Londres, se interessou pela aquisição de uma cópia do *Douro, faina fluvial*, para a Cinemateca Nacional Britânica.

2.º — A organização de ciclos de obras dos grandes autores cinematográficos — iniciativa sem precedentes em Portugal e em poucos países organizada com a continuidade e o desenvolvimento com que foi levada a cabo neste Cine-Clube, apesar da impossibilidade de se obterem alguns dos filmes fundamentais para esses estudos. René Clair, Fritz Lang, Jonh Ford, Charles Chaplin, Marcel Carné e outros, foram estudados e recordados, constituindo algumas das suas obras verdadeira revelação para as novas gerações.

3.º — A caracterização das escolas modernas de cinema: a neo-realista italiana; a escola inglesa, desde o estilo documentarista ao teatro filmado de Shakespeare; a escola mexicana; o cinema cultural moderno; etc.

4.º — A revalorização de obras completamente esquecidas ou incompreendidas: *A estrada que conduz ao céu, O mundo a seus pés, O 4.º Mandamento, Foi uma mulher que o perdeu, Hotel do Norte, Trovadores malditos, Regresso eterno, A vida é um sonho, A porta do Céu, O silêncio é de oiro, Paixão dos fortes, Primeira batalha, A porta das estrelas, etc.*

5.º — A aquisição duma velhíssima cópia do filme *Maria do Mar*, que foi feita com uma precipitação de que nos honramos, uma vez que ia ser destruída e nos afirmavam (o que não tínhamos tempo de verificar) que era essa a única cópia ainda existente! Compra feita, portanto, antes de se saber, através das notas comunicadas aos jornais pelos respectivos serviços, que, graças aos cuidados do S. N. I. e sob a direcção do Ex.mo Senhor Doutor Félix Ribeiro, existiam, devidamente resguardadas, duas cópias e o negativo de *Maria do Mar*. De resto, precipitação feliz, porque viria a ser com esse exemplar, e apesar do seu mau estado, que se fariam, em nossos dias, as únicas exibições para mostrar às gerações novas a altura a que chegara o cinema silencioso em Portugal. Essas exibições, de há muitos anos a esta parte, foram as únicas levadas a cabo com o desinteressado e meritório intuito de divulgar o que há ainda de valioso no nosso património cinematográfico.

Do valor desta obra não nos compete a nós julgar. Mas cabem aqui algumas autorizadas referências que o nosso trabalho mereceu a personalidades de dentro e fora do país e a revistas de àquém e além fronteiras. Nada nos sensibilizou mais do que ter recebido elogios de Jean Debrix ao que ele chamou «o mais importante cine-clube do mundo» e as referências feitas por Henri Langlois, o

152

grande organizador da «Cinemathèque Française», ao jornalista português António Horta e Costa que as tornou públicas no «Diário do Norte.» Em Portugal, entre outras, a revista «Flama» (n.º 194) enciumou uma larga resenha do trabalho realizado por este Cine-Clube, com o título: «O Clube Português de Cinematografia honra Portugal pela actividade desenvolvida». Análogas palavras de elogio nos chegam de cine-clubes brasileiros e hispano-americanos.

Ora, a notificação de Dezembro de 1952, acima aludida, vinha pôr fim a esta actividade. Por isso nos apressamos a procurar o sr. Delegado da Inspecção dos Espectáculos para lhe prestar todos os esclarecimentos sobre os princípios que orientam a nossa Associação e os fins que se propõe. Sua Ex.ª prontificou-se imediatamente a tratar, superiormente, do assunto. Dias depois informou verbalmente esta Direcção de que o Cine-Clube podia prosseguir na sua actividade, o que se fez, muito embora começassem, pouco depois, a surgir algumas dificuldades, levantadas à nossa acção cultural pela Inspecção dos Espectáculos.

Com a notificação de 16 de Março passado solicitando a apresentação dos nossos Estatutos à Inspecção do Ensino Particular, chegou-nos a indicação oral, emanada da Inspecção dos Espectáculos, de que o Clube não poderia promover as suas habituais sessões de cinema até que o Ministério da Educação Nacional se pronunciasse sobre o assunto. Criou-se, deste modo, uma situação anormal que não é perfeitamente compreendida pela massa associativa e que se traduz em grave prejuízo para a nossa Colectividade. Todos vemos com desgosto e alarme a quebra da normalidade das sessões cinematográficas e das palestras sobre os filmes, tanto mais que parece não haver justificação para este estado de coisas.

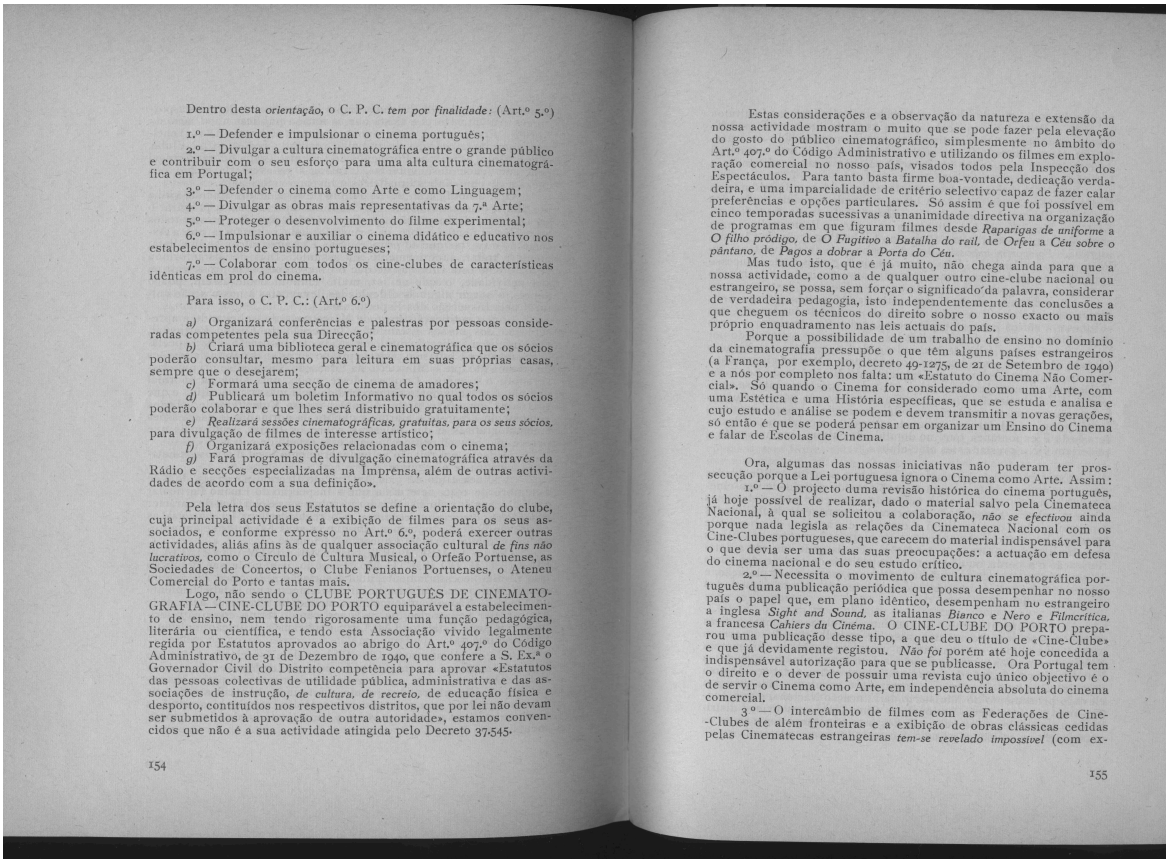
De facto, em relação ao enquadramento legal dos nossos Estatutos, verifica-se o seguinte:

A alínea a) do n.º 5 do Art.º 2.º do Decreto n.º 37.545, de 8 de Setembro de 1949, determina que a Inspecção do Ensino Particular exerça a sua função fiscalizadora «sobre as associações de carácter *pedagógico, literário ou científico*, não reguladas por lei especial, as quais não poderão funcionar sem que os seus Estatutos sejam aprovados pelo Ministério da Educação Nacional».

Ora, o CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA — CINE-CLUBE DO PORTO não tem sido, e nem da sua definição isso resulta necessàriamente, uma associação *pedagógica, literária* ou *científica* que possa equiparar-se inidividelmente a um Estabelecimento de Ensino. Não organizou cursos, nem tem tido a sua actividade um carácter pedagógico, na justa acepção do termo, como já referimos. Os seus Estatutos (Art.º 4.º) explicam a definição em que o Clube se integra:

«É considerada como Cine-Clube toda a associação *de fins não lucrativos, tendo por objecto principal a projecção de filmes em sessões privadas.* Os Cine-Clubes *contribuem* por todos os meios para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos, da técnica e da arte cinematográficas; para o desenvolvimento dos intercâmbios culturais cinematográficos entre os povos e o encorajamento do filme experimental.

153



Dentro desta *orientação*, o C. P. C. *tem por finalidade:* (Art.º 5.º)

1.º — Defender e impulsionar o cinema português;
2.º — Divulgar a cultura cinematográfica entre o grande público e contribuir com o seu esforço para uma alta cultura cinematográfica em Portugal;
3.º — Defender o cinema como Arte e como Linguagem;
4.º — Divulgar as obras mais representativas da 7.ª Arte;
5.º — Proteger o desenvolvimento do filme experimental;
6.º — Impulsionar e auxiliar o cinema didático e educativo nos estabelecimentos de ensino portugueses;
7.º — Colaborar com todos os cine-clubes de características idênticas em prol do cinema.

Para isso, o C. P. C.: (Art.º 6.º)

a) Organizará conferências e palestras por pessoas consideradas competentes pela sua Direcção;
b) Criará uma biblioteca geral e cinematográfica que os sócios poderão consultar, mesmo para leitura em suas próprias casas, sempre que o desejarem;
c) Formará uma secção de cinema de amadores;
d) Publicará um boletim Informativo no qual todos os sócios poderão colaborar e que lhes será distribuido gratuitamente;
e) Realizará sessões cinematográficas, gratuitas, para os seus sócios, para divulgação de filmes de interesse artístico;
f) Organizará exposições relacionadas com o cinema;
g) Fará programas de divulgação cinematográfica através da Rádio e secções especializadas na Imprensa, além de outras actividades de acordo com a sua definição».

Pela letra dos seus Estatutos se define a orientação do clube, cuja principal actividade é a exibição de filmes para os seus associados, e conforme expresso no Art.º 6.º, poderá exercer outras actividades, aliás afins às de qualquer associação cultural *de fins não lucrativos,* como o Circulo de Cultura Musical, o Orfeão Portuense, as Sociedades de Concertos, o Clube Fenianos Portuenses, o Ateneu Comercial do Porto e tantas mais.

Logo, não sendo o CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA — CINE-CLUBE DO PORTO equiparável a estabelecimento de ensino, nem tendo rigorosamente uma função pedagógica, literária ou científica, e tendo esta Associação vivido legalmente regida por Estatutos aprovados ao abrigo do Art.º 407.º do Código Administrativo, de 31 de Dezembro de 1940, que confere a S. Ex.ª o Governador Civil do Distrito competência para aprovar «Estatutos das pessoas colectivas de utilidade pública, administrativa e das associações de instrução, *de cultura, de recreio,* de educação física e desporto, contituídos nos respectivos distritos, que por lei não devam ser submetidos à aprovação de outra autoridade», estamos convencidos que não é a sua actividade atingida pelo Decreto 37.545.

Estas considerações e a observação da natureza e extensão da nossa actividade mostram o muito que se pode fazer pela elevação do gosto do público cinematográfico, simplesmente no âmbito do Art.º 407.º do Código Administrativo e utilizando os filmes em exploração comercial no nosso país, visados todos pela Inspecção dos Espectáculos. Para tanto basta firme boa-vontade, dedicação verdadeira, e uma imparcialidade de critério selectivo capaz de fazer calar preferências e opções particulares. Só assim é que foi possível em cinco temporadas sucessivas a unanimidade directiva na organização de programas em que figuram filmes desde *Raparigas de uniforme* a *O filho pródigo,* de *O Fugitivo* a *Batalha do rail,* de *Orfeu* a *Céu sobre o pântano,* de *Pagos a dobrar* a *Porta do Céu.*

Mas tudo isto, que é já muito, não chega ainda para que a nossa actividade, como a de qualquer outro cine-clube nacional ou estrangeiro, se possa, sem forçar o significado da palavra, considerar de verdadeira pedagogia, isto independentemente das conclusões a que cheguem os técnicos do direito sobre o nosso exacto ou mais próprio enquadramento nas leis actuais do país.

Porque a possibilidade de um trabalho de ensino no domínio da cinematografia pressupõe o que têm alguns países estrangeiros (a França, por exemplo, decreto 49-1275, de 21 de Setembro de 1940) e a nós por completo nos falta: um «Estatuto do Cinema Não Comercial». Só quando o Cinema for considerado como uma Arte, com uma Estética e uma História específicas, que se estuda e analisa e cujo estudo e análise se podem e devem transmitir a novas gerações, só então é que se poderá pensar em organizar um Ensino do Cinema e falar de Escolas de Cinema.

Ora, algumas das nossas iniciativas não puderam ter prossecução porque a Lei portuguesa ignora o Cinema como Arte. Assim:

1.º — O projecto duma revisão histórica do cinema português, já hoje possível de realizar, dado o material salvo pela Cinemateca Nacional, à qual se solicitou a colaboração, *não se efectivou* ainda porque nada legisla as relações da Cinemateca Nacional com os Cine-Clubes portugueses, que carecem do material indispensável para o que devia ser uma das suas preocupações: a actuação em defesa do cinema nacional e do seu estudo crítico.

2.º — Necessita o movimento de cultura cinematográfica português duma publicação periódica que possa desempenhar no nosso país o papel que, em plano idêntico, desempenham no estrangeiro a inglesa *Sight and Sound,* as italianas *Bianco e Nero* e *Filmcritica,* a francesa *Cahiers du Cinéma.* O CINE-CLUBE DO PORTO preparou uma publicação desse tipo, a que deu o título de «Cine-Clube» e que já devidamente registou. *Não foi* porém até hoje concedida a indispensável autorização para que se publicasse. Ora Portugal tem o direito e o dever de possuir uma revista cujo único objectivo é o de servir o Cinema como Arte, em independência absoluta do cinema comercial.

3.º — O intercâmbio de filmes com as Federações de Cine-Clubes de além fronteiras e a exibição de obras clássicas cedidas pelas Cinematecas estrangeiras *tem-se revelado impossível* (com ex-

cepção das exibições da responsabilidade organizadora dos Institutos Francês e Britânico, cuja colaboração tem sido sob esse aspecto preciosa); esbarram sistemàticamente com a necessidade de transformar esses filmes, que são cedidos como obras de arte e material de estudo, em artigos de importação sujeitos a taxas, obrigados a legendas, pagamento de vistos, etc.

4.º — Não há muito tempo esteve em Lisboa o Presidente da Federação Espanhola de Cine-Clubes, trazendo com ele cópias dos seguintes filmes: *A Queda da Casa Usher, Sinfonia em Azul, Sinfonia em Cor* e *Tragédia de Lot.* Dispunha-se a vir ao Porto realizar uma conferência e mostrar esses filmes no Clube Português de Cinematografia. *Foi porém impossível* levar a cabo essa iniciativa tanto no Porto como em Lisboa. E se procurarmos as razões deste insucesso encontramos ainda como causa primeira a ausência duma legislação apropriada que proteja e fomente empreendimentos desta natureza.

5.º — Acresce ainda a circunstância de nestes últimos anos terem surgido iniciativas particulares no sentido de fundarem Cine-Clubes em vários pontos do país com o único fim de elevar o gosto do público das respectivas localidades. Estes esforços têm sido por vezes gorados por falta de estímulo e das necessárias facilidades oficiais, quer para a sua legalização, quer para o seu funcionamento. Ora, no momento em que, por iniciativa do Ministério da Educação Nacional, está a ser levada a cabo, em todo o país, uma intensa campanha de alfabetização e de elevação da cultura do povo português — criação de cursos, fundação de bibliotecas, etc. — parece ser desejável, porque de interesse nacional, aproveitar a colaboração desinteressada e expontânea que, no domínio da cultura cinematográfica, poderiam vir a prestar estes cine-clubes.

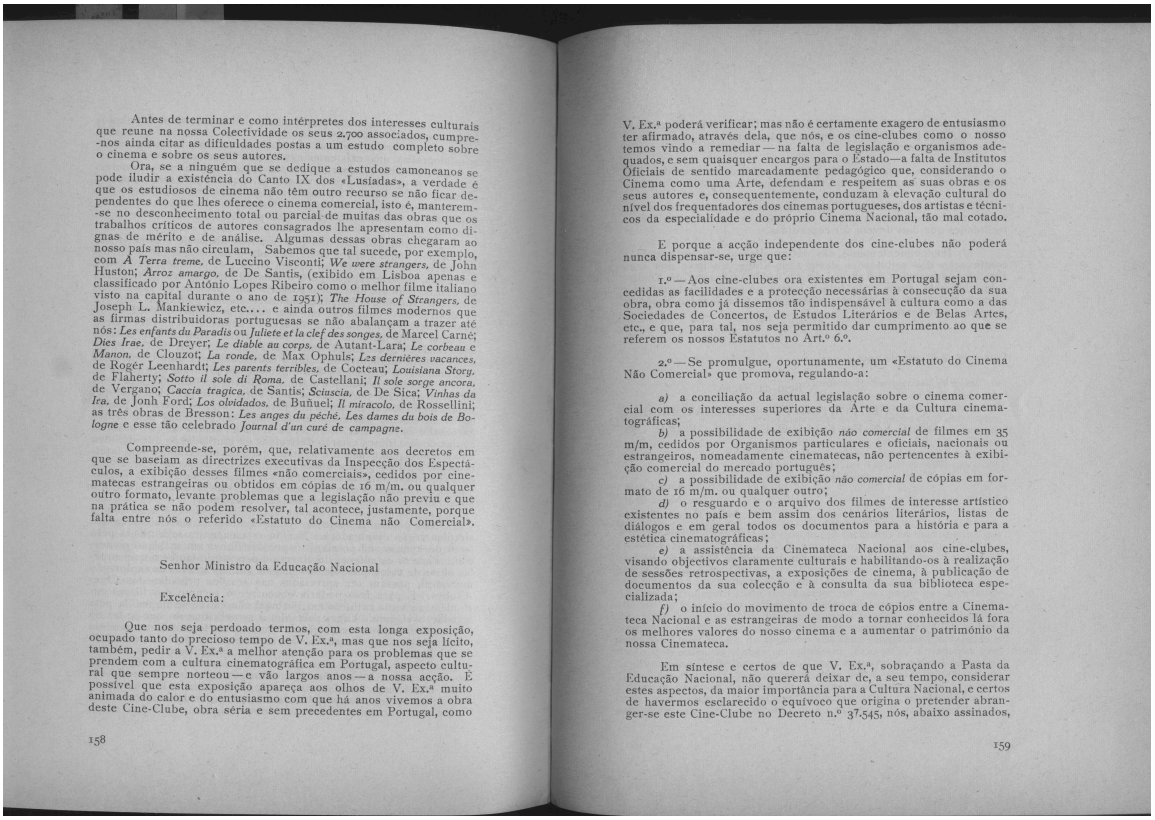
Estes exemplos ilucidam não só sobre as actuais dificuldades que surgem quando se encara o problema da actividade dos cine-clubes à luz do que deve ser uma autêntica acção pedagógica, mas também sobre a necessidade de promover uma série de facilidades e promulgar leis que facilitem a consulta e o arquivo de abundante material de estudo, sobretudo no que respeita à reserva dos filmes de valor artístico. Ora, nas condições actuais nada impede a deterioração e a perda, ou a bárbara e propositada destruição, das obras de arte cinematográficas quando termina o prazo da exploração, e consequentemente, a destruição dos valores de cultura a que todos os dias se assiste.

É pois urgentíssimo o salvamento das obras cinematográficas de valor, que constituem uma base de trabalho imediato para os nossos cine-clubes, e outrossim, o apetrechamento da Cinemateca Nacional com vista a tarefas docentes dum futuro «Instituto de Altos Estudos Cinematográficos»; é urgentíssimo, enfim, o esboço de uma organização que só poderá ser inspirada e regulamentada por um elevado pensamento do Ministério da Educação Nacional e que, congregando a Cinemateca Nacional, os Cine-Clubes, as firmas distribuidoras, as delegações culturais dos países estrangeiros e todas as organizações e entidades a quem o assunto interesse, visasse:

a) a resguardar de perda total os filmes de valor em exploração comercial no país;
b) a arquivar as listas de diálogos, cenários literários, cartazes, fotografias, etc., existentes nas Firmas Distribuidoras;
c) e no caso de ser impossível remover os interesses comerciais que se oponham àquele resguardo, a obter, pelo menos, para a Cinemateca Nacional e no momento da inexorável destruição das cópias, uma colecção de fotogramas, tão rica e característica quanto o permitam os citados interesses.

De resto, não havendo protecção às obras de cinema e não sendo, por enquanto, lei universalizada o depósito legal de filmes por parte dos seus produtores, esta medida de previdência, embora parcelada, dotaria ràpidamente o país de cinematecas particulares de que certamente uma parte passaria mais tarde para a posse definitiva da Cinemateca Nacional (os distribuidores poderiam — em vez de destruí-las — conservar em seu poder as cópias dos filmes de valor artístico retirados da exploração ou depositá-los na Cinemateca Nacional como garantia de que não seriam exibidos em sessões comerciais). Deste modo, num futuro mais ou menos próximo, Portugal estaria também habilitado a contribuir para uma cinemateca internacional à disposição das organizações culturais de cinema de todo o mundo. A não ser assim, é possível que uma larga percentagem de jovens portugueses, hoje abrangidos pelo Decreto que regula a entrada de menores nos Espectáculos, não possa ver muitas obras de cinema das consideradas mais categorizadas pela crítica nacional e estrangeira. Porque, na verdade, dentro de 5 a 8 anos, as cópias desses filmes estarão destruídas ou mutiladas, o que significa que a mensagem artística e humana que elas encerram se terá inteiramente perdido para a nossa juventude. A acção de resguardo a que aludimos, poderia ainda conciliar as disposições da Lei de protecção aos menores com a necessidade de lhes facultar, no futuro, a possibilidade de verem ou estudarem tais filmes.

Não podem Associações como a nossa ir mais além da sua simples acção divulgadora. Mesmo esta encontra-se limitada pelo facto de apenas ser possível dispor dos filmes em exibição comercial. Para os estudiosos do cinema é necessário também que aquelas obras de valor que hoje não chegam até nós através da exploração mercantil, possam ser apreciadas nas sessões privadas dos Cine-Clubes. E para isso poderia concorrer o recurso dos filmes em 16 m/m. se a sua exibição em Portugal não estivesse impedida pela legislação vigente. Urge, portanto, à semelhança do que se faz no estrangeiro, facilitar a exibição de filmes nesse formato, encarando-a à luz de novos regulamentos. Paralelamente se impõe a necessidade de facilitar a apresentação de filmes em 35 m/m., nas versões originais, sem legendas nem encargos fiscais, obtidos por empréstimo através das Instituições Culturais estrangeiras acreditadas no país. Isto é: urge legislar no sentido de admitir o Cinema como Arte e como instrumento de cultura em pé de igualdade com as outras artes: a música, a pintura, a literatura, etc.



Antes de terminar e como intérpretes dos interesses culturais que reune na nossa Colectividade os seus 2.700 associados, cumpre-nos ainda citar as dificuldades postas a um estudo completo sobre o cinema e sobre os seus autores.

Ora, se a ninguém que se dedique a estudos camonеanos se pode iludir a existência do Canto IX dos «Lusíadas», a verdade é que os estudiosos de cinema não têm outro recurso se não ficar dependentes do que lhes oferece o cinema comercial, isto é, manterem-se no desconhecimento total ou parcial de muitas das obras que os trabalhos críticos de autores consagrados lhe apresentam como dignas de mérito e de análise. Algumas dessas obras chegaram ao nosso país mas não circulam, Sabemos que tal sucede, por exemplo, com *A Terra treme*, de Luccino Visconti; *We were strangers*, de John Huston; *Arroz amargo*, de De Santis, (exibido em Lisboa apenas e classificado por António Lopes Ribeiro como o melhor filme italiano visto na capital durante o ano de 1951); *The House of Strangers*, de Joseph L. Mankiewicz, etc.... e ainda outros filmes modernos que as firmas distribuidoras portuguesas se não abalançam a trazer até nós: *Les enfants du Paradis* ou *Juliete et la clef des songes*, de Marcel Carné; *Dies Irae*, de Dreyer; *Le diable au corps*, de Autant-Lara; *Le corbeau* e *Manon*, de Clouzot; *La ronde*, de Max Ophuls; *Les dernières vacances*, de Rogér Leenhardt; *Les parents terribles*, de Cocteau; *Louisiana Story*, de Flaherty; *Sotto il sole di Roma*, de Castellani; *Il sole sorge ancora*, de Vergano; *Caccia tragica*, de Santis; *Sciuscia*, de De Sica; *Vinhas da Ira*, de Jonh Ford; *Los olvidados*, de Buñuel; *Il miracolo*, de Rossellini; as três obras de Bresson: *Les anges du péché*, *Les dames du bois de Bologne* e esse tão celebrado *Journal d'un curé de campagne*.

Compreende-se, porém, que, relativamente aos decretos em que se baseiam as directrizes executivas da Inspecção dos Espectáculos, a exibição desses filmes «não comerciais», cedidos por cinematecas estrangeiras ou obtidos em cópias de 16 m/m. ou qualquer outro formato, levante problemas que a legislação não previu e que na prática se não podem resolver, tal acontece, justamente, porque falta entre nós o referido «Estatuto do Cinema não Comercial».

Senhor Ministro da Educação Nacional

Excelência:

Que nos seja perdoado termos, com esta longa exposição, ocupado tanto do precioso tempo de V. Ex.ª, mas que nos seja lícito, também, pedir a V. Ex.ª a melhor atenção para os problemas que se prendem com a cultura cinematográfica em Portugal, aspecto cultural que sempre norteou — e vão largos anos — a nossa acção. É possível que esta exposição apareça aos olhos de V. Ex.ª muito animada do calor e do entusiasmo com que há anos vivemos a obra deste Cine-Clube, obra séria e sem precedentes em Portugal, como V. Ex.ª poderá verificar; mas não é certamente exagero de entusiasmo ter afirmado, através dela, que nós, e os cine-clubes como o nosso temos vindo a remediar — na falta de legislação e organismos adequados, e sem quaisquer encargos para o Estado — a falta de Institutos Oficiais de sentido marcadamente pedagógico que, considerando o Cinema como uma Arte, defendam e respeitem as suas obras e os seus autores e, consequentemente, conduzam à elevação cultural do nível dos frequentadores dos cinemas portugueses, dos artistas e técnicos da especialidade e do próprio Cinema Nacional, tão mal cotado.

E porque a acção independente dos cine-clubes não poderá nunca dispensar-se, urge que:

1.º — Aos cine-clubes ora existentes em Portugal sejam concedidas as facilidades e a protecção necessárias à consecução da sua obra, obra como já dissemos tão indispensável à cultura como a das Sociedades de Concertos, de Estudos Literários e de Belas Artes, etc., e que, para tal, nos seja permitido dar cumprimento ao que se referem os nossos Estatutos no Art.º 6.º.

2.º — Se promulgue, oportunamente, um «Estatuto do Cinema Não Comercial» que promova, regulando-a:

a) a conciliação da actual legislação sobre o cinema comercial com os interesses superiores da Arte e da Cultura cinematográficas;

b) a possibilidade de exibição *não comercial* de filmes em 35 m/m, cedidos por Organismos particulares e oficiais, nacionais ou estrangeiros, nomeadamente cinematecas, não pertencentes à exibição comercial do mercado português;

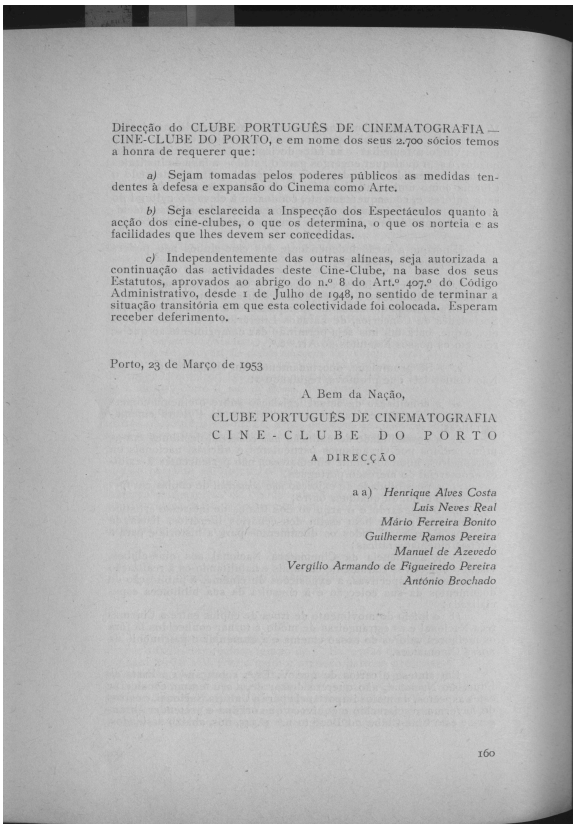
c) a possibilidade de exibição *não comercial* de cópias em formato de 16 m/m. ou qualquer outro;

d) o resguardo e o arquivo dos filmes de interesse artístico existentes no país e bem assim dos cenários literários, listas de diálogos e em geral todos os documentos para a história e para a estética cinematográficas;

e) a assistência da Cinemateca Nacional aos cine-clubes, visando objectivos claramente culturais e habilitando-os à realização de sessões retrospectivas, a exposições de cinema, à publicação de documentos da sua colecção e à consulta da sua biblioteca especializada;

f) o início do movimento de troca de cópios entre a Cinemateca Nacional e as estrangeiras de modo a tornar conhecidos lá fora os melhores valores do nosso cinema e a aumentar o património da nossa Cinemateca.

Em síntese e certos de que V. Ex.ª, sobraçando a Pasta da Educação Nacional, não quererá deixar de, a seu tempo, considerar estes aspectos, da maior importância para a Cultura Nacional, e certos de havermos esclarecido o equívoco que origina o pretender abranger-se este Cine-Clube no Decreto n.º 37.545, nós, abaixo assinados,



Direcção do CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA — CINE-CLUBE DO PORTO, e em nome dos seus 2.700 sócios temos a honra de requerer que:

a) Sejam tomadas pelos poderes públicos as medidas tendentes à defesa e expansão do Cinema como Arte.

b) Seja esclarecida a Inspecção dos Espectáculos quanto à acção dos cine-clubes, o que os determina, o que os norteia e as facilidades que lhes devem ser concedidas.

c) Independentemente das outras alíneas, seja autorizada a continuação das actividades deste Cine-Clube, na base dos seus Estatutos, aprovados ao abrigo do n.º 8 do Art.º 407.º do Código Administrativo, desde 1 de Julho de 1948, no sentido de terminar a situação transitória em que esta colectividade foi colocada. Esperam receber deferimento.

Porto, 23 de Março de 1953

A Bem da Nação,

CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA
CINE-CLUBE DO PORTO
A DIRECÇÃO

a a) *Henrique Alves Costa*
Luís Neves Real
Mário Ferreira Bonito
Guilherme Ramos Pereira
Manuel de Azevedo
Vergílio Armando de Figueiredo Pereira
António Brochado

ANEXO C: Tabela da situação do cinema, em comparação com o aparecimento da televisão, entre os anos 1958 e 1970, em Portugal

Fonte: LAURO, António. *Anos 60.* Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência. p. 37

	Salas de Cinema	Licenças de TV
1958	**436**	**17.569**
1959	**447**	**31.256**
1960	**437**	**46.372**
1961	**435**	**64.912**
1962	**456**	**88.993**
1963	**450**	**115.512**
1964	**441**	**151.464**
1965	**449**	**180.095**
1966	**439**	**219.117**
1967	**482**	**269.005**
1968	**492**	**305.623**
1969	**484**	**347.399**
1970	**485**	**387.512**

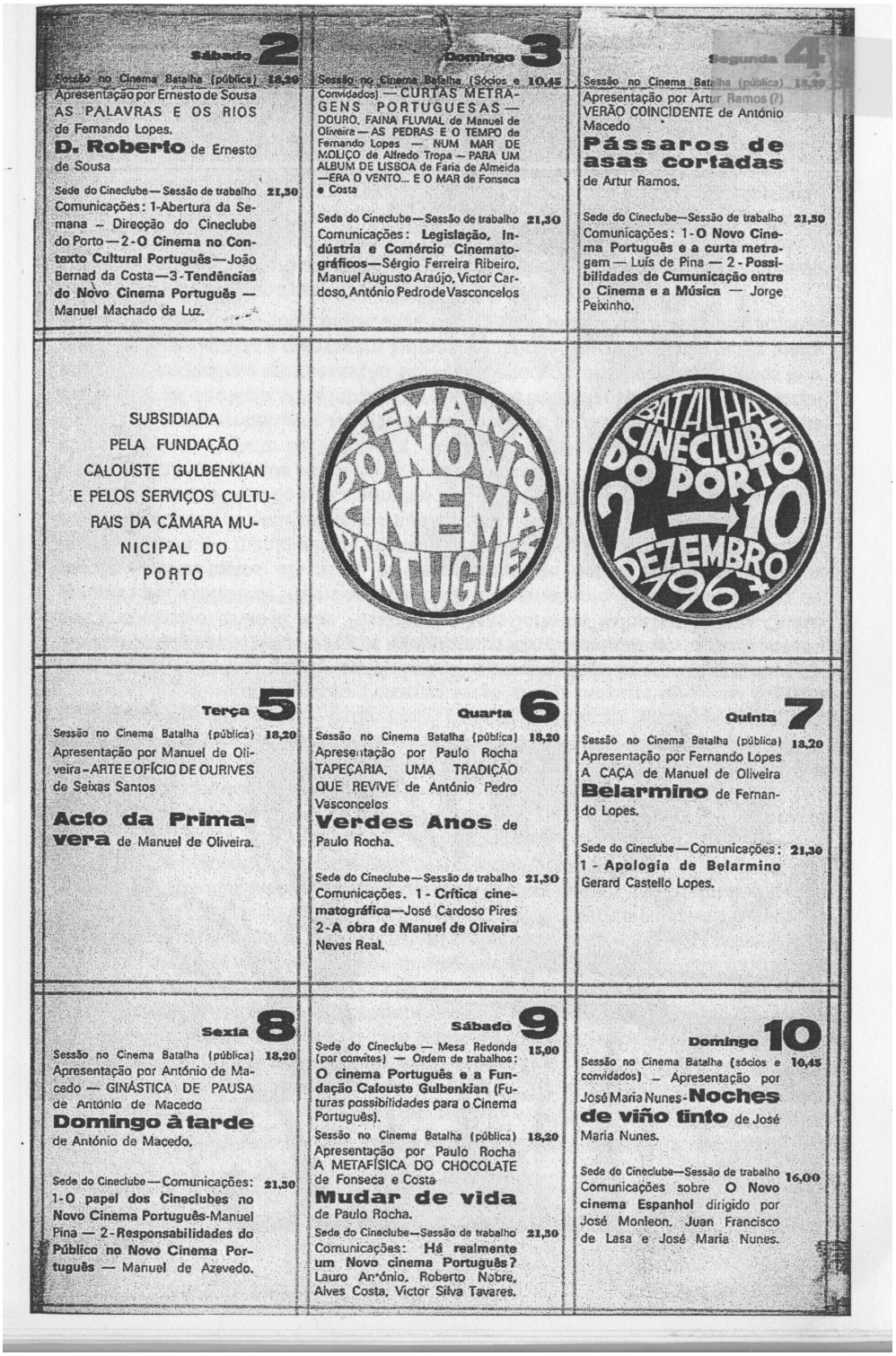
ANEXO D: Quadro Estatístico da Produção Cinematográfica (longas-metragens) em Portugal entre o ano de 1950 a 1962.

Fonte: PINA, Luís de, *História do Cinema Português.* Sintra: Europa-América, 1986, p. 121

Ano	Nº de Filmes
1950	**2**
1951	**3**
1952	**7**
1953	**5**
1954	**3**
1955	**0**
1956	**4**
1957	**1**
1958	**3**
1959	**4**
1960	**3**
1961	**1**
1962	**5**

ANEXO E: Programa da Semana de Estudos do Novo Cinema Português.

Fonte: LAURO, António. *30 Anos, 25 de Abril.* Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência. p.27



Sábado 2

Sessão no Cinema Batalha (pública) 18,30
Apresentação por Ernesto de Sousa
AS PALAVRAS E OS RIOS de Fernando Lopes.
D. Roberto de Ernesto de Sousa

Sede do Cineclube — Sessão de trabalho 21,30
Comunicações: 1-Abertura da Semana — Direcção do Cineclube do Porto — 2-**O Cinema no Contexto Cultural Português** — João Bernad da Costa — 3-**Tendências do Novo Cinema Português** — Manuel Machado da Luz.

Domingo 3

Sessão no Cinema Batalha (Sócios e Convidados) — CURTAS METRAGENS PORTUGUESAS — DOURO, FAINA FLUVIAL de Manuel de Oliveira — AS PEDRAS E O TEMPO de Fernando Lopes — NUM MAR DE MOLIÇO de Alfredo Tropa — PARA UM ALBUM DE LISBOA de Faria de Almeida — ERA O VENTO... E O MAR de Fonseca e Costa 10,45

Sede do Cineclube — Sessão de trabalho 21,30
Comunicações: **Legislação, Indústria e Comércio Cinematográficos** — Sérgio Ferreira Ribeiro, Manuel Augusto Araújo, Victor Cardoso, António Pedro de Vasconcelos

Segunda 4

Sessão no Cinema Batalha (pública) 18,30
Apresentação por Artur Ramos (?)
VERÃO COINCIDENTE de António Macedo
Pássaros de asas cortadas de Artur Ramos.

Sede do Cineclube — Sessão de trabalho 21,30
Comunicações: 1-**O Novo Cinema Português e a curta metragem** — Luís de Pina — 2-**Possibilidades de Cumunicação entre o Cinema e a Música** — Jorge Peixinho.

SUBSIDIADA PELA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN E PELOS SERVIÇOS CULTURAIS DA CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

SEMANA DO NOVO CINEMA PORTUGUÊS

BATALHA CINECLUBE DO PORTO 2 → 10 DEZEMBRO 196+

Terça 5

Sessão no Cinema Batalha (pública) 18,20
Apresentação por Manuel de Oliveira - ARTE E OFÍCIO DE OURIVES de Seixas Santos
Acto da Primavera de Manuel de Oliveira.

Quarta 6

Sessão no Cinema Batalha (pública) 18,20
Apresentação por Paulo Rocha
TAPEÇARIA, UMA TRADIÇÃO QUE REVIVE de António Pedro Vasconcelos
Verdes Anos de Paulo Rocha.

Sede do Cineclube — Sessão de trabalho 21,30
Comunicações. 1 - **Crítica cinematográfica** — José Cardoso Pires
2 - **A obra de Manuel de Oliveira** Neves Real.

Quinta 7

Sessão no Cinema Batalha (pública) 18,20
Apresentação por Fernando Lopes
A CAÇA de Manuel de Oliveira
Belarmino de Fernando Lopes.

Sede do Cineclube — Comunicações: 21,30
1 - **Apologia de Belarmino** Gerard Castello Lopes.

Sexta 8

Sessão no Cinema Batalha (pública) 18,20
Apresentação por António de Macedo — GINÁSTICA DE PAUSA de António de Macedo
Domingo à tarde de António de Macedo.

Sede do Cineclube — Comunicações: 21,30
1-**O papel dos Cineclubes no Novo Cinema Português**-Manuel Pina — 2-**Responsabilidades do Público no Novo Cinema Português** — Manuel de Azevedo.

Sábado 9

Sede do Cineclube — Mesa Redonda (por convites) — Ordem de trabalhos: 15,00
O cinema Português e a Fundação Calouste Gulbenkian (Futuras possibilidades para o Cinema Português).

Sessão no Cinema Batalha (pública) 18,20
Apresentação por Paulo Rocha
A METAFÍSICA DO CHOCOLATE de Fonseca e Costa
Mudar de vida de Paulo Rocha.

Sede do Cineclube — Sessão de trabalho 21,30
Comunicações: **Há realmente um Novo cinema Português?** Lauro António, Roberto Nobre, Alves Costa, Victor Silva Tavares.

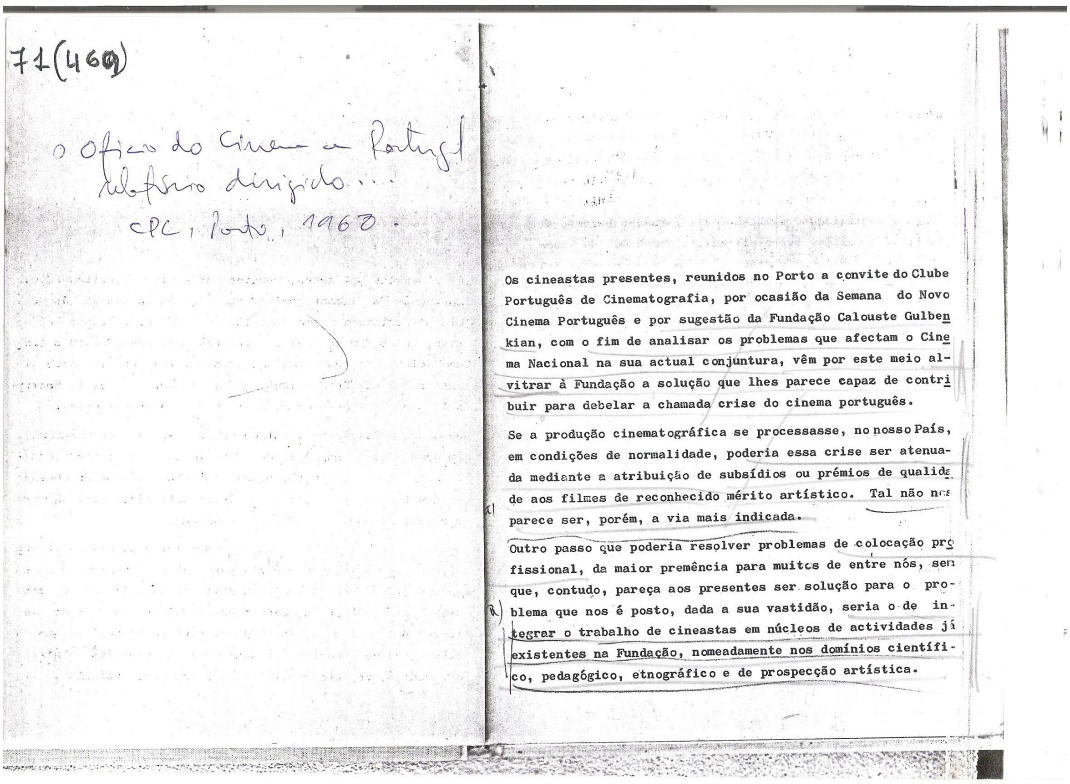
Domingo 10

Sessão no Cinema Batalha (sócios e convidados) — Apresentação por José Maria Nunes - **Noches de viño tinto** de José Maria Nunes. 10,45

Sede do Cineclube — Sessão de trabalho 16,00
Comunicações sobre **O Novo cinema Espanhol** dirigido por José Monleon, Juan Francisco de Lasa e José Maria Nunes.

ANEXO F: Excerto do documento (introdução) "*O Ofício do Cinema em Portugal*" (1967)

Fonte: Cinemateca Portuguesa, gentilmente cedido por Paulo Cunha.



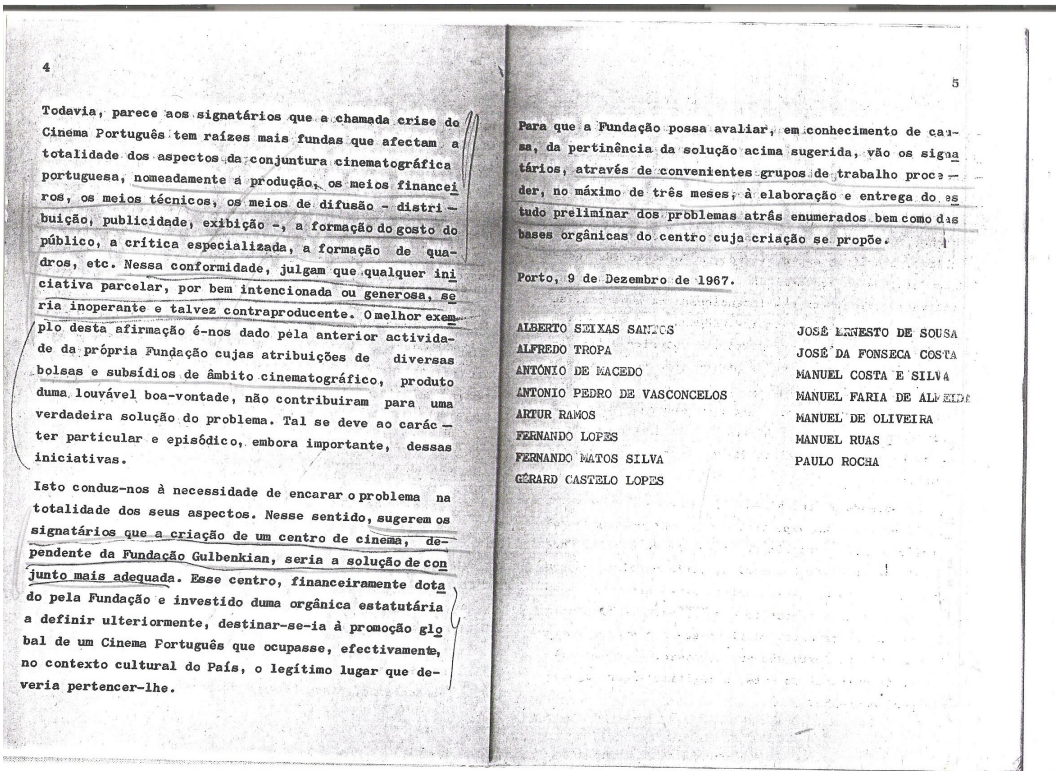
71(469)

O Ofício do Cinema em Portugal
Folheto dirigido...
CPC, Porto, 1968.

Os cineastas presentes, reunidos no Porto a convite do Clube Português de Cinematografia, por ocasião da Semana do Novo Cinema Português e por sugestão da Fundação Calouste Gulbenkian, com o fim de analisar os problemas que afectam o Cinema Nacional na sua actual conjuntura, vêm por este meio alvitrar à Fundação a solução que lhes parece capaz de contribuir para debelar a chamada crise do cinema português.

Se a produção cinematográfica se processasse, no nosso País, em condições de normalidade, poderia essa crise ser atenuada mediante a atribuição de subsídios ou prémios de qualidade aos filmes de reconhecido mérito artístico. Tal não nos parece ser, porém, a via mais indicada.

Outro passo que poderia resolver problemas de colocação profissional, da maior premência para muitos de entre nós, seria, contudo, pareça aos presentes ser solução para o problema que nos é posto, dada a sua vastidão, seria o de integrar o trabalho de cineastas em núcleos de actividades já existentes na Fundação, nomeadamente nos domínios científico, pedagógico, etnográfico e de prospecção artística.



4

Todavia, parece aos signatários que a chamada crise do Cinema Português tem raízes mais fundas que afectam a totalidade dos aspectos da conjuntura cinematográfica portuguesa, nomeadamente a produção, os meios financeiros, os meios técnicos, os meios de difusão - distribuição, publicidade, exibição -, a formação do gosto do público, a crítica especializada, a formação de quadros, etc. Nessa conformidade, julgam que qualquer iniciativa parcelar, por bem intencionada ou generosa, seria inoperante e talvez contraproducente. O melhor exemplo desta afirmação é-nos dado pela anterior actividade da própria Fundação cujas atribuições de diversas bolsas e subsídios de âmbito cinematográfico, produto duma louvável boa-vontade, não contribuiram para uma verdadeira solução do problema. Tal se deve ao carácter particular e episódico, embora importante, dessas iniciativas.

Isto conduz-nos à necessidade de encarar o problema na totalidade dos seus aspectos. Nesse sentido, sugerem os signatários que a criação de um centro de cinema, dependente da Fundação Gulbenkian, seria a solução de conjunto mais adequada. Esse centro, financeiramente dotado pela Fundação e investido duma orgânica estatutária a definir ulteriormente, destinar-se-ia à promoção global de um Cinema Português que ocupasse, efectivamente, no contexto cultural do País, o legítimo lugar que deveria pertencer-lhe.

5

Para que a Fundação possa avaliar, em conhecimento de causa, da pertinência da solução acima sugerida, vão os signatários, através de convenientes grupos de trabalho proceder, no máximo de três meses, à elaboração e entrega do estudo preliminar dos problemas atrás enumerados bem como das bases orgânicas do centro cuja criação se propõe.

Porto, 9 de Dezembro de 1967.

ALBERTO SEIXAS SANTOS
ALFREDO TROPA
ANTÓNIO DE MACEDO
ANTONIO PEDRO DE VASCONCELOS
ARTUR RAMOS
FERNANDO LOPES
FERNANDO MATOS SILVA
GÉRARD CASTELO LOPES
JOSÉ ERNESTO DE SOUSA
JOSÉ DA FONSECA COSTA
MANUEL COSTA E SILVA
MANUEL FARIA DE ALMEIDA
MANUEL DE OLIVEIRA
MANUEL RUAS
PAULO ROCHA

ANEXO G: Estatutos do Centro Português de Cinema criado pela Fundação Gulbenkian (1971) – Até ao Capítulo III

-Referência à sua constituição, ao valor dos fundos e à constituição dos membros.

Fonte: CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da. *Os Filhos Bastardos – Afirmação e Reconhecimento do Novo Cinema Português (1967-74)* - Dissertação. Coimbra: 2005.

CAPÍTULO I

Denominação, sede, duração, área e objecto social

ARTIGO 1. °

O Centro Português de Cinema, S. C. A. R. L., com sede em Lisboa, na Rua João Saraiva, 13-4.°, é uma associação de fins culturais e rege-se pelos presentes estatutos.

ARTIGO 2. °

A sua duração será por tempo indeterminado e o ano social corresponde ao ano civil.

ARTIGO 3. °

A sua acção abrange todo o território português, podendo estabelecer nele delegações ou outras formas de representação.

ARTIGO 4. °

O seu objecto social consiste em desenvolver e prestigiar o cinema português, especialmente através da produção de filmes de livre criação artística.

1.° Além dessa intervenção na produção, o Centro procurará: a) Favorecer a promoção de quadros profissionais; b) Promover. a difusão de filmes artísticos, nacionais e estrangeiros, em Portugal, bem como de filmes portugueses no estrangeiro;

c) Interferir, directa ou indirectamente, na formação do gosto do público português pelo cinema, especialmente pelo cinema nacional.

2." O Centro poderá ainda incumbir-se da produção de filmes culturais, científicos ou didácticos, sempre que tal actividade não prejudique a prossecução dos objectivos assinalados no corpo deste artigo.

3." Os autores dos filmes realizados por intermédio do Centro não sofrerão qualquer ingerência deste na concepção e execução dos mesmos, sendo, portanto, os únicos responsáveis pelos respectivos resultados.

ARTIGO 5.º

Para a realização destes fins poderá, mediante inscrição nos competentes organismos oficiais, intervir directamente nas fases de produção, distribuição e exibição de filmes dos seus associados, e poderá exercer outras actividades que sejam necessárias ao
bom cumprimento dos fins sociais.

CAPÍTULO II

Capital e fundos sociais

ARTIGO 6.º

O capital social, ilimitado e variável, iniciou-se pela quantia de 10 000$, subscrito e realizado em dinheiro pelos sócios fundadores, e é representado por acções de valor
nominal de 100$, em títulos de 5 acções.

ARTIGO 7.º

O capital subscrito pode ser pago em cinco prestações mensais.
O sócio só poderá entrar no uso ou benefício do objecto social para que se haja inscrito depois de ter realizado o capital que subscreveu.

ARTIGO 8.º

O capital subscrito pelo sócio limita a sua responsabilidade nas operações e na administração do Centro.

ARTIGO 9.º

O capital realizado pelos sócios é integralmente reembolsável nas mesmas condições
em que foi entregue, no caso de exoneração ou exclusão.

ARTIGO 10.º

As acções não poderão ser transmitidas por sucessão, e o Centro procederá ao seu reembolso pelo valor nominal.

ARTIGO 11.º

"O Centro poderá, mediante autorização da assembleia geral, emitir obrigações
nominativas ou ao portador e reciprocamente convertíveis.

ARTIGO 12.º

"O Centro poderá contrair empréstimos e dar como garantia os seus imobiliários ou mobiliários e ainda os filmes por si produzidos.

ARTIGO 13.º

" Os sócios poderão, por sua iniciativa, contrair empréstimos perante terceiros, com garantia do Centro.

ARTIGO 14.º

"O Centro terá os seguintes fundos: a) Fundo de reserva legal; b) Fundo de cooperação, constituído por uma percentagem de todas as receitas que não sejam provenientes da subscrição de capital pelos sócios; nelas se abrangem, portanto, as quantias que lhe sejam atribuídas a título de subsídio ou qualquer outro, e bem assim as recebidas pela exploração dos filmes produzidos com sua intervenção; c) A assembleia geral cabe a determinação dessas percentagens e a criação de novos fundos.

CAPÍTULO III Sócios

ARTIGO 15.º

Podem ser sócios do Centro todos os indivíduos que se achem no gozo de capacidade jurídica, bem como pessoas colectivas que demonstrem estar interessadas
na realização dos fins sociais.

ARTIGO 16.º

Os candidatos devem entregar à direcção a respectiva proposta devidamente preenchida e assinada por dois sócios fundadores.

1.º Compete à direcção admitir ou rejeitar a proposta.

2.º A admissão será registada por ordem numérica de entrada das propostas na secretaria.

3.º Da decisão de rejeição haverá recurso para a assembleia geral, a interpor no prazo de dez dias contado daquele em que o candidato teve conhecimento da rejeição; da decisão de admissão poderão recorrer dois sócios fundadores, também para a assembleia geral e no mesmo prazo.

ARTIGO 17.º

Haverá quatro categorias de sócios:

a) Fundadores - os que outorgarem a escritura de constituição do Centro e que, no período de noventa dias da sua vigência, realizarem o capital que subscreverem; b) Efectivos - os realizadores admitidos para usufruírem o benefício dos fins sociais; c) Colaboradores - as pessoas singulares ou colectivas que, sem direitos sociais, salvo o de assistirem às assembleias, sem voto, colaborarem na prossecução dos fins do Centro;

d) Honorários - as pessoas singulares ou colectivas que, em virtude de excepcionais serviços ou quaisquer outros benefícios prestados ao Centro, se tornem credoras de tal distinção. § único. As condições a que obedecerá a atribuição da qualidade de sócio efectivo serão objecto de regulamento.

ARTIGO 18.º

"A inscrição de novos sócios obedece à ordem numérica determinada pela sequência das propostas na secretaria.

ANEXO H: Importância do Café Vává no surgimento do Novo Cinema Português

Fonte: *Revista Expresso* (24 de Abril de 2004), pp. 34-38.

Texto de **Ana Soromenho**
Fotografias actuais de **António Pedro Ferreira**

A geração Vává

Evocação de um café de Lisboa que foi símbolo dos anos 60. Ali nasceu o cinema novo português, ali se conspirou e se sonhou o futuro em dissidência com o país cinzento. Memórias da inquietação





No cruzamento da Avenida de Roma com a dos Estados Unidos da América, onde se erguem quatro edifícios a vermelho e branco, foi projectado de raiz um café com a assinatura do arquitecto e «designer» Eduardo Anahory. Este lugar, moderno e arejado, com uma esplanada virada para as novas avenidas de Lisboa que simbolizavam a modernidade e o cosmopolitismo de uma emergente burguesia citadina, marcou a geografia urbana de uma geração.

Inaugurado em 1958, com nome inspirado num famoso jogador brasileiro de futebol, o Vává foi no correr da década de 60 poiso de uma juventude atenta aos ventos de mudança e que desacertava o passo com o país da marcha vagarosa sob a égide da cultura salazarista. Foi o espaço carismático de líderes de crises académicas e dos cineastas inquietos que despertavam para o cinema novo. O café dos músicos que ensaiavam os toques da agitação «ié-ié» e dos publicitários que andavam na forja da profissão do futuro. O abrigo dos políticos que sonhavam em voz alta com a sociedade aberta e das musas e valquírias — assim eram chamadas as meninas do Vává, consideradas mais desempoeiradas do que era usual. Eram os tempos dos verdes anos.

Conta Paulo Rocha: **«Eu tinha chegado do Porto e os meus pais compraram um apartamento no oitavo andar do prédio do Vává. Era a época da monomania do cinema. Eu andava à procura de um argumento para fazer o meu primeiro filme e li num jornal a notícia de um crime passional. O caso tinha acontecido ali ao lado e impressionou-me muito. Andei às voltas pelo bairro e descobri uma oficina de sapateiro que tinha uma janela linda, em cinemascope, aberta sobre a rua. Acabei por filmar naquele eixo entre a Estados Unidos da América, onde ficava a minha casa, e o café Vává».**

Assim começava a rodagem de **Verdes Anos**, o filme de culto que em 1963 inaugurava uma nova vaga no cinema português. As filmagens foram um acontecimento. Durante quatro meses, assistia-se na rua, em directo, ao processo de fazer cinema. No centro da cena estava o Vává. Todos os dias o grupo dos amantes da sétima arte, entre eles os jovens cineastas Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos e Lauro António e o crítico Seixas Santos, acompanhava o movimento da câmara de Paulo Rocha e discutia apaixonadamente o desenrolar da acção.

CARLOS PAREDES E A JAPONESA

Para Paulo Rocha, figura discreta e tímida, que descia de casa para se cruzar brevemente com o pessoal que se reunia no café à sua porta, esses foram momentos quase mágicos. Qualquer coisa



RELEMBRANDO os velhos tempos no Vává: atrás, Fernando Lopes, Maria Emília Brederode, José Paulo Gascão e Medeiros Ferreira; à frente, Ana Louro, Helena Carneiro e António Dias

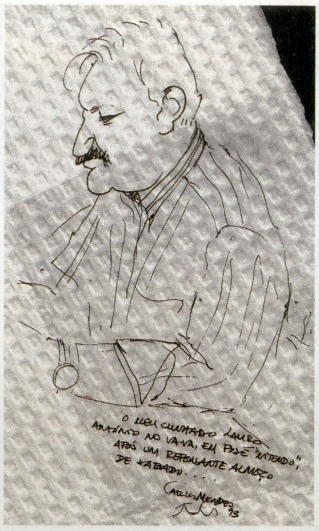
muito importante começava a acontecer, agitava-se, e pairava no ar. **«O Carlos Paredes, autor da banda sonora do filme, passava pelo café e subia ao oitavo andar para dar aulas de música à namorada japonesa com quem eu estava na altura. No prédio, as empregadas das senhoras seguiam atentamente as filmagens e protestavam junto dos jornalistas — que andavam por ali a ver — porque não concordavam com o guarda-roupa escolhido para a Isabel Ruth representar o papel da criadita que tinha chegado da província. Eu estava a trabalhar com uma equipa de amadores e tentava provar que era possível fazer cinema daquele modo. Foi puro artesanato».**

Conta-se que no dia em que **Verdes Anos** estreou, o grupo do Vává subiu à Sé de Lisboa e foi até junto da prisão do Aljube gritar aos presos políticos como tinha corrido a estreia. Cá fora recebiam-se ecos de que na cadeia a realização do filme tinha sido atentamente seguida pelos presos. Sobretudo pelos militantes comunistas, grandes apreciadores da música de Paredes. Paulo Rocha soube mais tarde que muitos deles, quando saíram da prisão, a primeira coisa que fizeram foi ir ver o filme. Este facto impressionou muito o cineasta. A sua primeira obra passara a representar os ventos de mudança e, nesse sentido, era um marco da resistência cultural.

José Medeiros Ferreira, hoje deputado socialista na Assembleia da República, confessa que ainda sente uma certa nostalgia daquela tertúlia. Começou por frequentá-la quando andava na Faculdade de Letras, por altura

Durante quatro meses, **assistiu-se na rua, em directo**, à filmagem de «Verdes Anos»

OBRAS em toalhas do café: ao lado, de Carlos Mendes e Dalila D'Alte; em baixo, de Manuela Pinheiro







DESENHOS CORTESIA DE LAURO ANTÓNIO

da crise académica de 1962. No seu grupo participavam Jaime Gama e Alfredo Barroso. Para os estudantes, que subiam a pé desde a Cidade Universitária até à Estados Unidos da América, o Vává simbolizava a modernidade lisboeta. Um ponto de encontro fora dos corredores de Direito e de Letras que, segundo o jovem estudante açoriano de então, representava uma janela para o mundo lisboeta.

«Era o melhor mundo possível no Portugal daquela época», conta Medeiros Ferreira. **«Havia um convívio de gente de grande qualidade. Um dos grupos que andava por ali era o dos publicitários, que começa, justamente nos anos 60, a surgir em pequenas agências com pessoas muito criativas. Muitos dos estudantes expulsos das universidades nas crises académicas foram caçados para a publicidade, pois tinham um espírito crítico, irreverente e inovador que era muito adequado àquela profissão. Mas eram os cineastas quem dominava a tertúlia do café. Havia até uma certa rivalidade entre eles e os associativos por causa do elemento feminino».**

Numa época em que os namoros ainda se faziam muito nas salas de cinema e os movimentos das raparigas eram controlados, na melhor das hipóteses, pelos irmãos mais velhos, o contingente feminino que frequentava o Vává — a quem João César Monteiro concedeu o título de **«valquírias»** — marcava diferença. Eram consideradas o princípio da modernidade feminina e, de alguma forma, representavam o «l'air du temps» que ali se vivia.

Ana Louro, decoradora e aderecista de cinema, começou a frequentar a tertúlia com 16 anos. Tinha chegado de Paris, onde, durante sete meses, andara a flanar sozinha. Um feito raro numa jovem portuguesa do início dos 60 e que lhe proporcionava uma aura de emancipação e de grande liberdade, muito apreciada pelos jovens do Vává.

O «SWING» DOS SHEIKS

«Todos nós morávamos por ali e passávamos lá os dias», recorda Ana. **«Aparecia sempre imensa gente e os grupos iam-se formando à volta das mesas, com todos a fumar ao mesmo tempo. Naquela época o Vává era um café lindo, com os azulejos da Menez e uns sofás em cabedal que eram um luxo. Aquilo era uma referência absoluta em Lisboa. Muita coisa que se fez nasceu ali. Lembro-me do Luís Villas-Boas, que andava por lá a organizar o Festival de Jazz de Cascais e com quem íamos à noite para o Hot Clube».**

No grupo dos músicos pontificavam os Sheiks, cujo mentor era Mário Assis Ferreira, actual administrador do Casino Estoril. Fernando Tordo e Paulo de Carvalho faziam parte da banda. Villas-Boas, que já tinha o seu programa de rádio e possuía uma invejável colecção de LP, levava muito a peito a educação musical de Paulo de

O contingente feminino que ia ao Vává, **as musas e valquírias**, marcava diferença





ISABEL RUTH e Carlos César numa cena de «Paisagem Sem Barcos», de Lauro António, rodada no café. Em cima, o cineasta com Fernando Lopes e Maria Emília Brederode, na esplanada

Do café **partia-se para o cinema, para as festas**, para passeios e manifestações

Carvalho, a quem emprestava discos para lhe espicaçar o «swing».

Mas o grande catedrático das tertúlias do Vává era o cineasta Fernando Lopes, cujos conhecimentos adquiridos nas mesas de montagem da RTP, onde trabalhava, lhe garantiam um estatuto técnico que ninguém mais tinha. O contrato para o seu **Belarmino**, realizado em 1963, foi redigido por António da Cunha Teles, que tinha a sua produtora ali em frente, e assinado num guardanapo de papel.

O café era o elo que fazia a ponte entre o grupo dos cineastas e os estudantes associativos, uma espécie de interface com ligações a vários núcleos de Lisboa e através do qual chegavam ao centro das Avenidas Novas as novidades e as conspirações que agitavam a cidade. José Paulo Gascão, outro grande «habitué», que tinha chegado do Fundão para estudar Direito, era um dos associativos que vinha fazer militância para as mesas do café, tentando recrutar alguns dos jovens para a causa comunista. Fernando Lopes, menos dado à militância política, lembra-se bem das operações-relâmpago e dos abaixo-assinados que surgiam no Vává e incendiavam os meios culturais.

Para muitos dos estudantes que vinham da província — grande parte morava em quartos alugados por aquelas bandas — o Vává era uma espécie de grande casa onde permaneciam a partir das três da tarde. E a tarde começava com os jornais vespertinos, que chegavam por essa altura e eram lidos colectivamente. Por lá ficavam até à noite, longe do controlo das famílias.

Helena Carneiro, outra das musas do Vává (mais tarde foi directora de publicidade no EXPRESSO), tinha vindo do Porto para estudar Letras em Lisboa. Era ela uma das grandes impulsionadoras dos movimentos que se organizavam a partir do café: as idas colectivas ao Cineclube e às sessões dos cinemas Império e Monumental, e também às manifestações que começavam a aquecer aqueles anos; os passeios organizados fora de Lisboa e as festas num 13º andar ali em frente, na casa onde moravam António-Pedro Vasconcelos e António Dias (actual embaixador de Portugal em Belgrado) e onde César Monteiro, uma espécie de sem-abrigo que espreitava as casas de uns e outros, pernoitava com grande assiduidade.

CHICO BUARQUE E AS VALQUÍRIAS

Helena Carneiro ainda se recorda de uma peça de teatro que foram todos ver ao cinema Império, em 1966, e que marcou aquela geração: **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto, representada por um grupo universitário brasileiro que integrava no elenco três músicos para acompanharem as canções. Um deles fez grande furor entre as valquírias do Vává. Era Chico Buarque de Holanda, autor da música da peça, então um ilustre desconhecido, que por cá andou durante um mês, segundo consta, em permanente bebedeira.

Para Helena, os dias do Vává terminaram com o fim da década de 60. Tinha-se casado entretanto com Zé Manel Picão de Abreu, outra grande figura do Vává e actual presidente da Federação Portuguesa de Rugby, e o casal sonhava conhecer África: **«A certa altura convidaram-no para ir trabalhar para a Estúdio Norte, uma agência que estava a começar em Luanda. Acabámos por arranjar trabalho para os dois. Quando regressámos, em 1973, os tempos já eram outros»**.

No final dos anos 60, também Medeiros Ferreira e Maria Emília Brederode se despediam da tertúlia. Fernando Lopes recorda-se de o amigo ter passado pelo café, na véspera de partir para o exílio, para lhe contar a novidade e dizer adeus. Foi em 1968. No ano em que começaram as provocações do movimento Jovem Portugal, os meninos salazaristas que faziam incursões até ao café e atiravam pedras aos vidros. No início dos 70, a geração do Vává começou a mover-se para outras direcções. Tinham passado os verdes anos.

ANEXO I: Entrevista de Ernesto de Sousa ao Jornal Francês *Témoignage Chrétien* (causa da sua detenção pela PIDE em 1963, impedindo-o de receber os prémios da Jovem Crítica no Festival de Cannes.)

Fonte: http://www.ernestodesousa.com/?p=247

"O Cinema Novo em Portugal" TC (Témoignage Chrétien) - No marasm do cinema português, um jovem destemido.

"Sabemos acerca do cinema português, que é geralmente infantil e que reflecte o atraso político do regime de Salazar. É por essa razão que se deve saudar como um acontecimento o filme de Ernesto de Sousa "Dom Roberto" que constitui, tanto pela sua forma, como pelo seu conteúdo, uma notável excepção. Pela primeira vez no país do fado, uma câmara interessou-se pela realidade, pela miséria quotidiana de um povo que, vinte anos de ditadura e aberrações coloniais afundaram numa economia arcaica, medieval.

O autor tem quarenta e um anos. Redactor-chefe da revista de cinema "Imagem", ferveroso animador de cineclubes, contou a T.C. as circunstâncias em que realizou "Dom Roberto". (…)

Um ser marginal

TC - O seu bonecreiro é um sonhador, um poeta, pode-se dizer, um marginal: não receia que as suas dificuldades, no contexto um pouco irreal onde o colocou, nos toquem menos que se tivesse mostrado um operário ou um camponês?

Ernesto de Sousa - Sim, em "Dom Roberto" o sonho mistura-se frequentemente com a realidade, o que o transforma numa espécie de fábula, era porque eu desejava que o filme fosse visto no meu país.

Em Portugal, só o simbolismo permite aproximar a verdade. Nenhum encenador ousaria actualmente mostrar, p.ex. que muitas crianças andam descalças. Há uma outra razão: se o povo português tem grandes qualidades de modéstia, também é dado ao sonho, a esperar que

as coisas se resolvam por elas mesmas. É o que traduz a expressão "esperar por Dom Sebastião", e é este lado um pouco apático dos Portugueses que eu quis mostrar em "Dom Roberto". O tema pode parecer-vos banal. Em Portugal. fez o efeito de uma *bomba*. De facto, há uma dezena de anos que os cineastas realizam longas metragens onde entrecruzam um folclore pleno de vulgaridade: as eternas histórias de toureiros e de cantores de Fado, em cenários de cartão. Estes filmes (1 a 5 por ano) beneficiam de ajuda não reembolsável de fundos do cinema. (…)

TC - Como foi assegurada a produção de Dom Roberto?

ES - Imagina que me teria sido impossível realizar o meu filme se tivesse de contar com os produtores oficiais. Decidi então passar para outra via: assim, "Dom Roberto" foi essencialmente financiado por uma cooperativa de espectadores. Do lado dos laboratórios, depositaram confiança em mim.

(…)

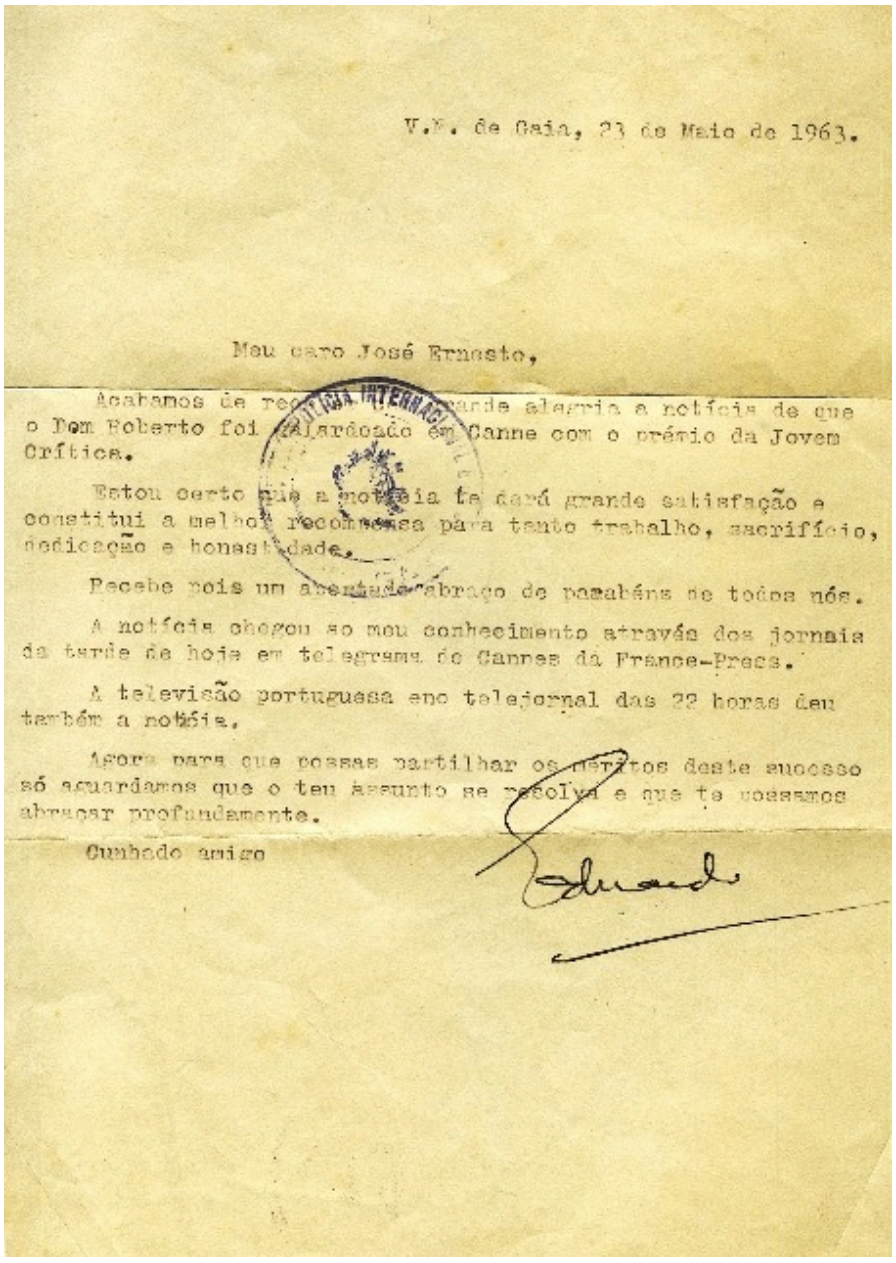
TC - Um Espectáculo Total. E para além desta crítica…radical, que defeitos lhe apontaram?

ES - A lentidão da acção. Sem dúvida, esta é, por vezes devida a uma certa "maladresse", mas o mais frequente é ser uma questão de princípio. Parece-me que a lentidão, na medida em que deve exasperar o espectador, incita-o a tornar-se activo. A minha finalidade não é aborrecer o espectador, mas torná-lo lúcido. É por isso que gostaria de chegar a um espectáculo total, compreendendo meios teatrais e literários, a diversificação dos géneros, tendo por efeito obrigar constantemente a uma nova tomada de consciência. Para mim, um filme de "esquerda" é sobretudo um filme que incita à acção. Creio que na nossa Europa Ocidental, só na acção é que há hoje espaço para o optimismo.

ANEXO J: Carta dirigida a Ernesto de Sousa, pelo seu cunhado, aquando a sua prisão em 1963. (Ernesto de Sousa foi preso pela PIDE no seu percurso até o Festival de Cannes, em razão da entrevista dada ao jornal francês *Témoignage Chrétien* – presente no anexo I)

Fonte: www.ernestodesousa.com


Exmº. Sr.
José Ernesto Nemesio Prado Sousa
Cadeia do Aljube
L I S B O A


V.N. de Gaia, 23 de Maio de 1963.

Meu caro José Ernesto,

Acabamos de receber com grande alegria a notícia de que o Dom Roberto foi galardoado em Canne com o prémio da Jovem Crítica.

Estou certo que a notícia te dará grande satisfação e constitui a melhor recompensa para tanto trabalho, sacrifício, dedicação e honestidade.

Recebe pois um abraço de parabéns de todos nós.

A notícia chegou ao meu conhecimento através dos jornais da tarde de hoje em telegrama de Cannes da France-Presse.

A televisão portuguesa no telejornal das 22 horas deu também a notícia.

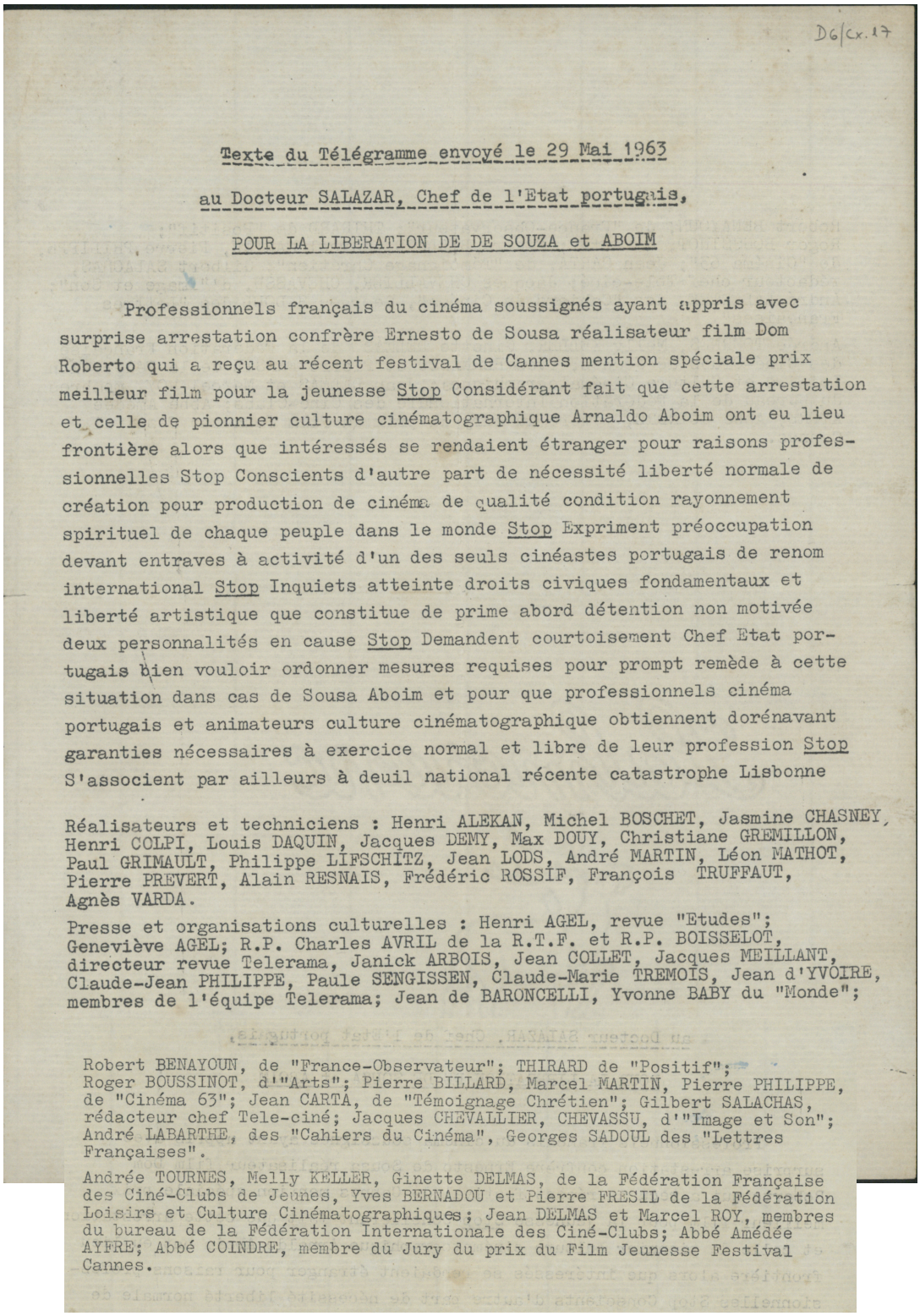
Agora para que possas partilhar os méritos deste sucesso só aguardamos que o teu assunto se resolva e que te possamos abraçar profundamente.

Cunhado amigo

Eduardo

ANEXO K: Texto do Telegrama dirigido a Salazar por várias personalidades do Cinema Francês pela libertação de Ernesto de Sousa

Fonte: Espólio de Ernesto de Sousa presente na Biblioteca Nacional de Portugal.



D6/Cx.17

Texte du Télégramme envoyé le 29 Mai 1963

au Docteur SALAZAR, Chef de l'Etat portugais,

POUR LA LIBERATION DE DE SOUZA et ABOIM

Professionnels français du cinéma soussignés ayant appris avec surprise arrestation confrère Ernesto de Sousa réalisateur film Dom Roberto qui a reçu au récent festival de Cannes mention spéciale prix meilleur film pour la jeunesse Stop Considérant fait que cette arrestation et celle de pionnier culture cinématographique Arnaldo Aboim ont eu lieu frontière alors que intéressés se rendaient étranger pour raisons professionnelles Stop Conscients d'autre part de nécessité liberté normale de création pour production de cinéma de qualité condition rayonnement spirituel de chaque peuple dans le monde Stop Expriment préoccupation devant entraves à activité d'un des seuls cinéastes portugais de renom international Stop Inquiets atteinte droits civiques fondamentaux et liberté artistique que constitue de prime abord détention non motivée deux personnalités en cause Stop Demandent courtoisement Chef Etat portugais bien vouloir ordonner mesures requises pour prompt remède à cette situation dans cas de Sousa Aboim et pour que professionnels cinéma portugais et animateurs culture cinématographique obtiennent dorénavant garanties nécessaires à exercice normal et libre de leur profession Stop S'associent par ailleurs à deuil national récente catastrophe Lisbonne

Réalisateurs et techniciens : Henri ALEKAN, Michel BOSCHET, Jasmine CHASNEY, Henri COLPI, Louis DAQUIN, Jacques DEMY, Max DOUY, Christiane GREMILLON, Paul GRIMAULT, Philippe LIFSCHITZ, Jean LODS, André MARTIN, Léon MATHOT, Pierre PREVERT, Alain RESNAIS, Frédéric ROSSIF, François TRUFFAUT, Agnès VARDA.

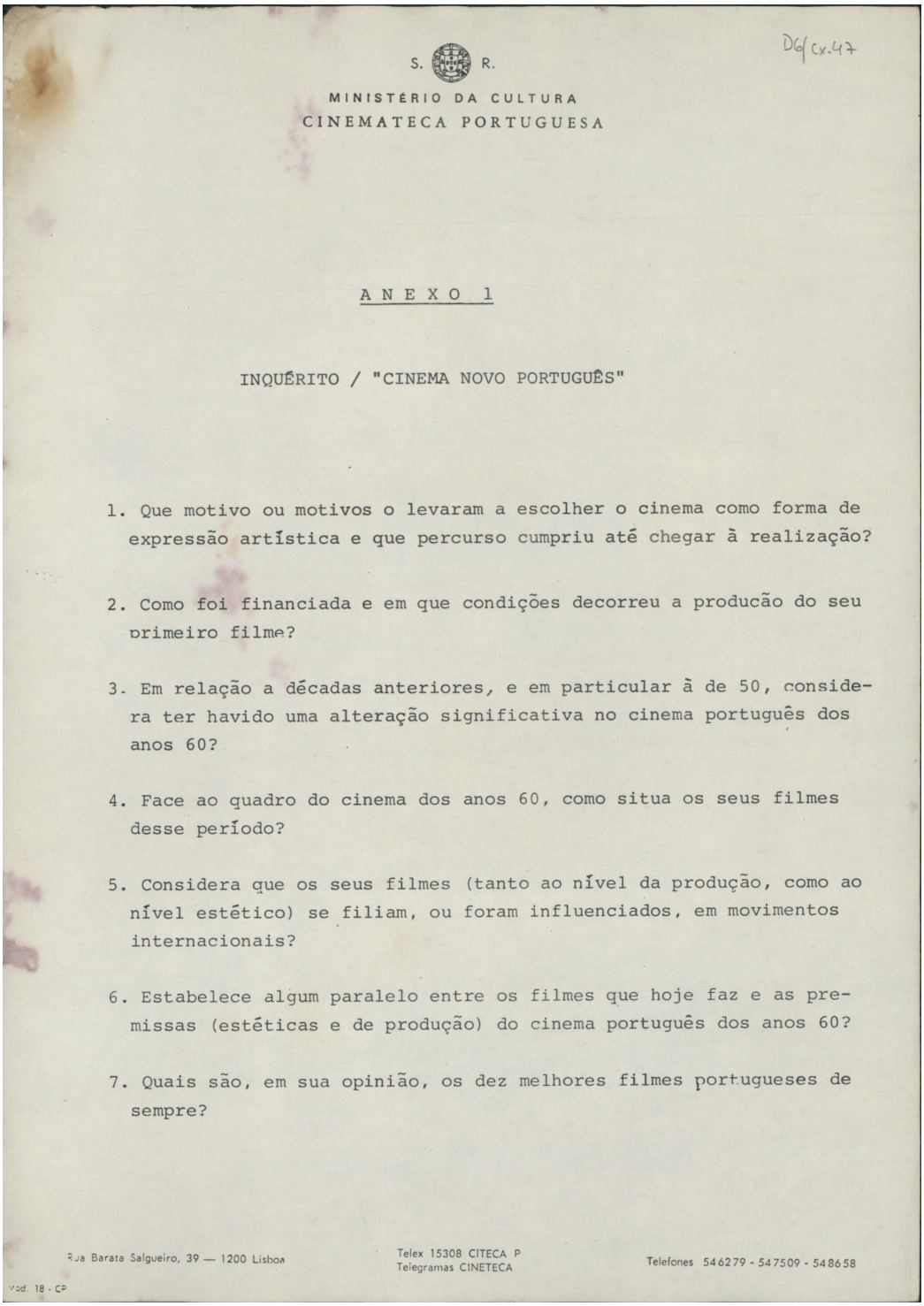
Presse et organisations culturelles : Henri AGEL, revue "Etudes"; Geneviève AGEL; R.P. Charles AVRIL de la R.T.F. et R.P. BOISSELOT, directeur revue Telerama, Janick ARBOIS, Jean COLLET, Jacques MEILLANT, Claude-Jean PHILIPPE, Paule SENGISSEN, Claude-Marie TREMOIS, Jean d'YVOIRE, membres de l'équipe Telerama; Jean de BARONCELLI, Yvonne BABY du "Monde";

Robert BENAYOUN, de "France-Observateur"; THIRARD de "Positif"; Roger BOUSSINOT, d'"Arts"; Pierre BILLARD, Marcel MARTIN, Pierre PHILIPPE, de "Cinéma 63"; Jean CARTA, de "Témoignage Chrétien"; Gilbert SALACHAS, rédacteur chef Tele-ciné; Jacques CHEVALLIER, CHEVASSU, d'"Image et Son"; André LABARTHE, des "Cahiers du Cinéma", Georges SADOUL des "Lettres Françaises".

Andrée TOURNES, Melly KELLER, Ginette DELMAS, de la Fédération Française des Ciné-Clubs de Jeunes, Yves BERNADOU et Pierre FRESIL de la Fédération Loisirs et Culture Cinématographiques; Jean DELMAS et Marcel ROY, membres du bureau de la Fédération Internationale des Ciné-Clubs; Abbé Amédée AYFRE; Abbé COINDRE, membre du Jury du prix du Film Jeunesse Festival Cannes.

ANEXO L: Inquérito sobre Novo Cinema Português realizado pela Cinemateca Portuguesa a Ernesto de Sousa

Fonte: Espólio de Ernesto de Sousa presente na Biblioteca Nacional de Portugal.



D6/cx.47

S. R.

MINISTÉRIO DA CULTURA
CINEMATECA PORTUGUESA

ANEXO 1

INQUÉRITO / "CINEMA NOVO PORTUGUÊS"

1. Que motivo ou motivos o levaram a escolher o cinema como forma de expressão artística e que percurso cumpriu até chegar à realização?

2. Como foi financiada e em que condições decorreu a producão do seu primeiro filme?

3. Em relação a décadas anteriores, e em particular à de 50, considera ter havido uma alteração significativa no cinema português dos anos 60?

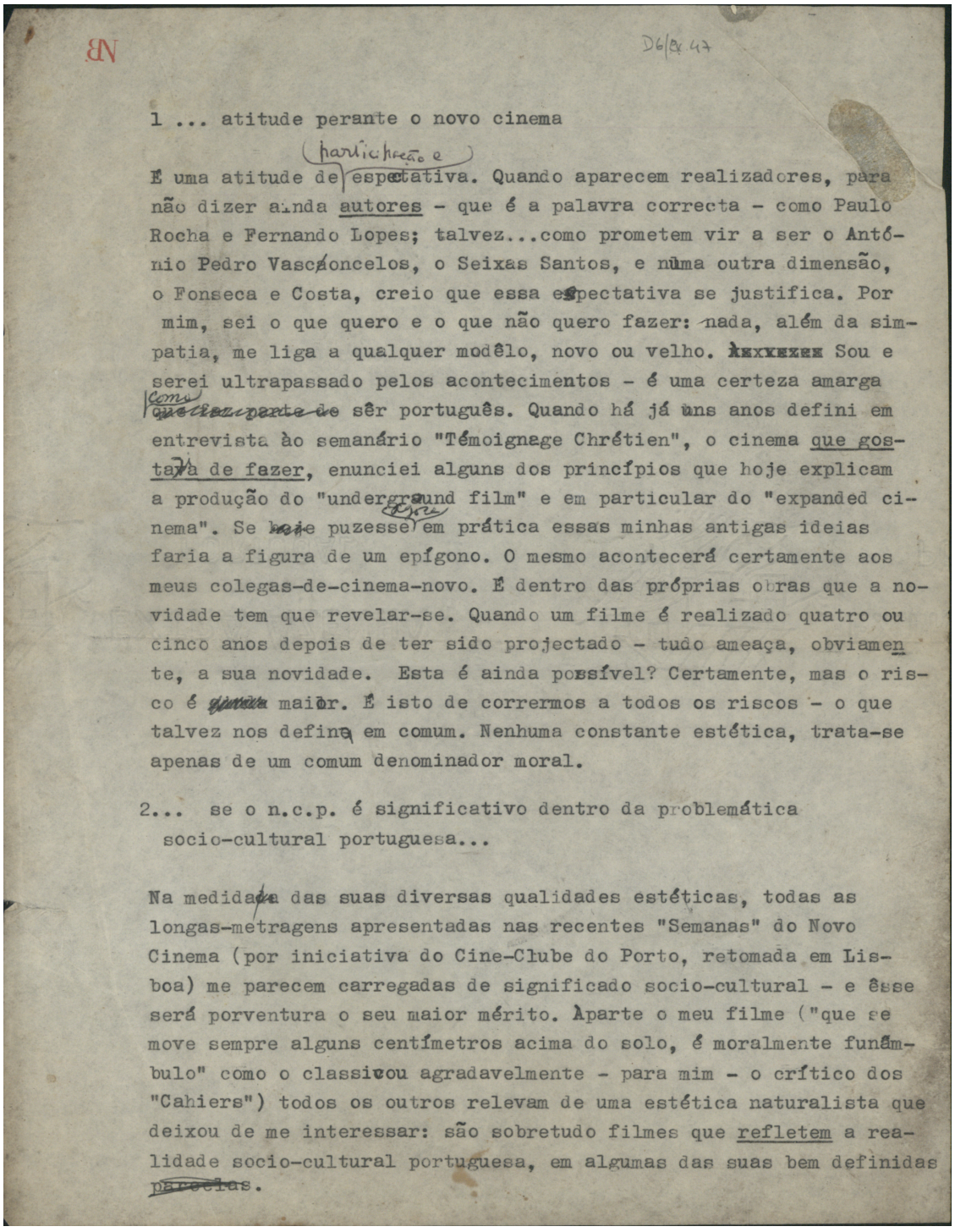
4. Face ao quadro do cinema dos anos 60, como situa os seus filmes desse período?

5. Considera que os seus filmes (tanto ao nível da produção, como ao nível estético) se filiam, ou foram influenciados, em movimentos internacionais?

6. Estabelece algum paralelo entre os filmes que hoje faz e as premissas (estéticas e de produção) do cinema português dos anos 60?

7. Quais são, em sua opinião, os dez melhores filmes portugueses de sempre?

Rua Barata Salgueiro, 39 — 1200 Lisboa
Telex 15308 CITECA P
Telegramas CINETECA
Telefones 546279 - 547509 - 548658
Mod. 18 - CP

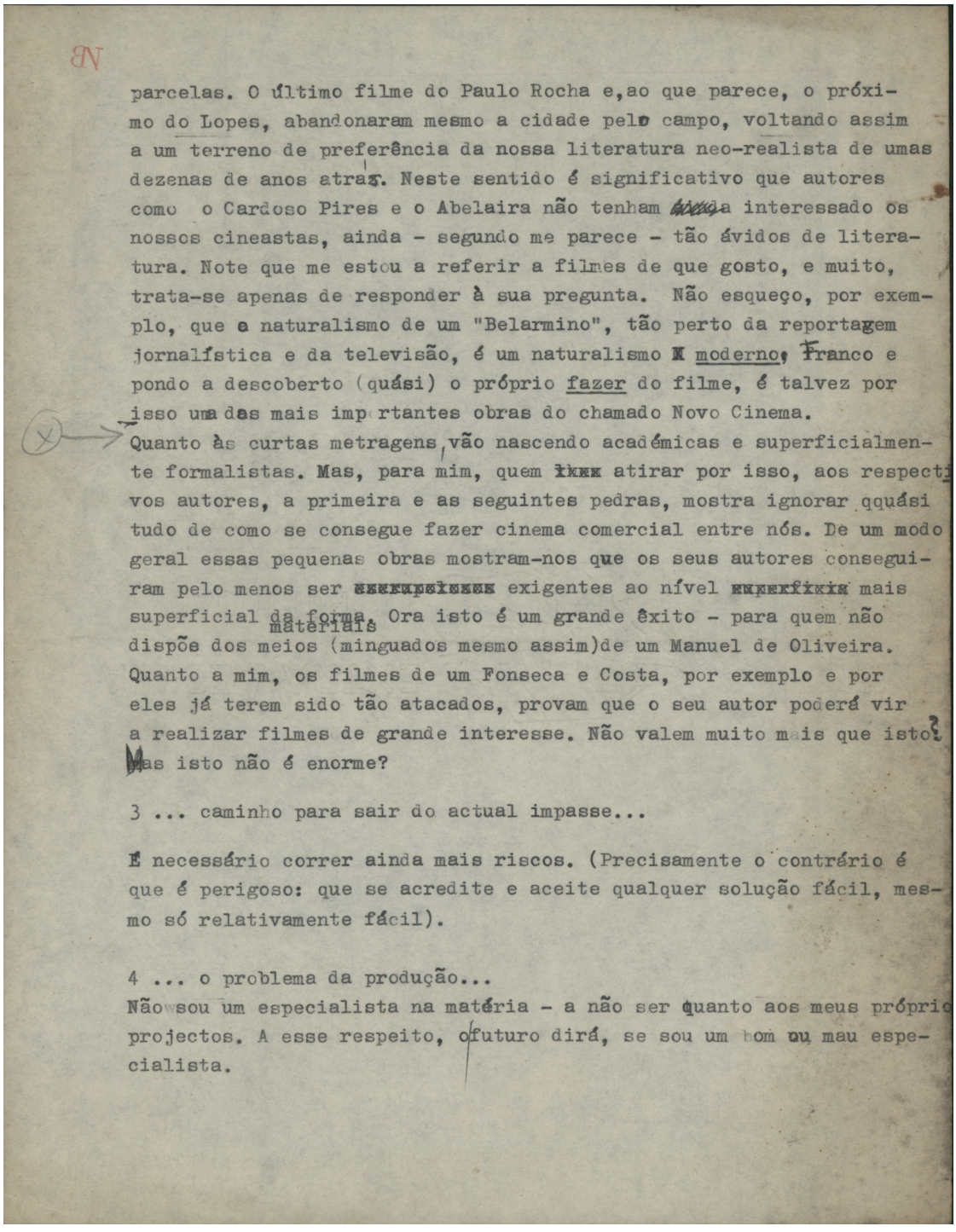


1 ... atitude perante o novo cinema

É uma atitude de (participação e) espectativa. Quando aparecem realizadores, para não dizer ainda autores - que é a palavra correcta - como Paulo Rocha e Fernando Lopes; talvez...como prometem vir a ser o António Pedro Vasconcelos, o Seixas Santos, e numa outra dimensão, o Fonseca e Costa, creio que essa espectativa se justifica. Por mim, sei o que quero e o que não quero fazer: nada, além da simpatia, me liga a qualquer modêlo, novo ou velho. Sou e serei ultrapassado pelos acontecimentos - é uma certeza amarga (com) ~~participação de~~ sêr português. Quando há já uns anos defini em entrevista ao semanário "Témoignage Chrétien", o cinema que gostava de fazer, enunciei alguns dos princípios que hoje explicam a produção do "underground film" e em particular do "expanded cinema". Se (eu) me puzesse em prática essas minhas antigas ideias faria a figura de um epígono. O mesmo acontecerá certamente aos meus colegas-de-cinema-novo. É dentro das próprias obras que a novidade tem que revelar-se. Quando um filme é realizado quatro ou cinco anos depois de ter sido projectado - tudo ameaça, obviamente, a sua novidade. Esta é ainda possível? Certamente, mas o risco é maior. É isto de correrm os a todos os riscos - o que talvez nos defina em comum. Nenhuma constante estética, trata-se apenas de um comum denominador moral.

2... se o n.c.p. é significativo dentro da problemática socio-cultural portuguesa...

Na medida das suas diversas qualidades estéticas, todas as longas-metragens apresentadas nas recentes "Semanas" do Novo Cinema (por iniciativa do Cine-Clube do Porto, retomada em Lisboa) me parecem carregadas de significado socio-cultural - e êsse será porventura o seu maior mérito. Aparte o meu filme ("que se move sempre alguns centímetros acima do solo, é moralmente funâmbulo" como o classificou agradavelmente - para mim - o crítico dos "Cahiers") todos os outros relevam de uma estética naturalista que deixou de me interessar: são sobretudo filmes que refletem a realidade socio-cultural portuguesa, em algumas das suas bem definidas ~~parcelas~~.

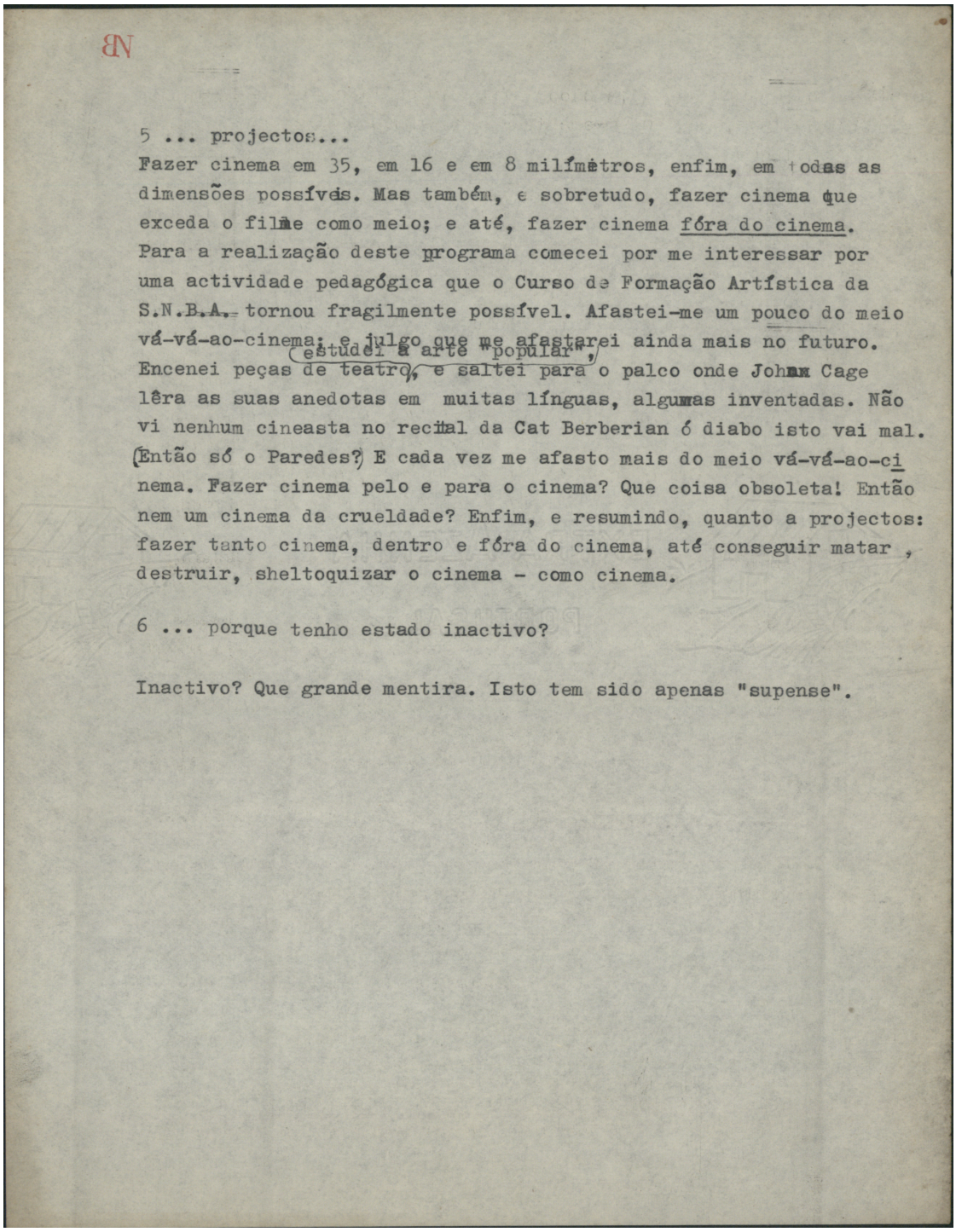


parcelas. O último filme do Paulo Rocha e,ao que parece, o próximo do Lopes, abandonaram mesmo a cidade pelo campo, voltando assim a um terreno de preferência da nossa literatura neo-realista de umas dezenas de anos atrás. Neste sentido é significativo que autores como o Cardoso Pires e o Abelaira não tenham despertado interessado os nossos cineastas, ainda - segundo me parece - tão ávidos de literatura. Note que me estou a referir a filmes de que gosto, e muito, trata-se apenas de responder à sua pregunta. Não esqueço, por exemplo, que o naturalismo de um "Belarmino", tão perto da reportagem jornalística e da televisão, é um naturalismo moderno, Franco e pondo a descoberto (quási) o próprio fazer do filme, é talvez por isso uma das mais importantes obras do chamado Novo Cinema.
Quanto às curtas metragens, vão nascendo académicas e superficialmente formalistas. Mas, para mim, quem atirar por isso, aos respectivos autores, a primeira e as seguintes pedras, mostra ignorar qquási tudo de como se consegue fazer cinema comercial entre nós. De um modo geral essas pequenas obras mostram-nos que os seus autores conseguiram pelo menos ser exigentes ao nível mais superficial da forma, materiais. Ora isto é um grande êxito - para quem não dispõe dos meios (minguados mesmo assim)de um Manuel de Oliveira. Quanto a mim, os filmes de um Fonseca e Costa, por exemplo e por eles já terem sido tão atacados, provam que o seu autor poderá vir a realizar filmes de grande interesse. Não valem muito mais que isto? Mas isto não é enorme?

3 ... caminho para sair do actual impasse...

É necessário correr ainda mais riscos. (Precisamente o contrário é que é perigoso: que se acredite e aceite qualquer solução fácil, mesmo só relativamente fácil).

4 ... o problema da produção...
Não sou um especialista na matéria - a não ser quanto aos meus próprios projectos. A esse respeito, o futuro dirá, se sou um bom ou mau especialista.



5 ... projectos...
Fazer cinema em 35, em 16 e em 8 milímetros, enfim, em todas as dimensões possíveis. Mas também, e sobretudo, fazer cinema que exceda o filme como meio; e até, fazer cinema fóra do cinema. Para a realização deste programa comecei por me interessar por uma actividade pedagógica que o Curso de Formação Artística da S.N.B.A. tornou fragilmente possível. Afastei-me um pouco do meio vá-vá-ao-cinema; e julgo que me afastarei ainda mais no futuro. (estudei a arte "popular",) Encenei peças de teatro, e saltei para o palco onde John Cage lêra as suas anedotas em muitas línguas, algumas inventadas. Não vi nenhum cineasta no recital da Cat Berberian ó diabo isto vai mal. (Então só o Paredes?) E cada vez me afasto mais do meio vá-vá-ao-cinema. Fazer cinema pelo e para o cinema? Que coisa obsoleta! Então nem um cinema da crueldade? Enfim, e resumindo, quanto a projectos: fazer tanto cinema, dentro e fóra do cinema, até conseguir matar, destruir, sheltoquizar o cinema - como cinema.

6 ... porque tenho estado inactivo?

Inactivo? Que grande mentira. Isto tem sido apenas "supense".

ANEXO M: Cartaz do Filme *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa



ANEXO N: Fotografias dos locais de filmagem de *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa e *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha.

Fotografias por Teresa Almeida (2014)






Legenda: Pátios dos Quintalinhos (Alfama) pátio representado em *Dom Roberto.*





Legenda: Locais de filmagens de *Verdes Anos*. (à esquerda) casa onde *Ilda* trabalhava e (à direita) a janela exterior da sapataria de Júlio.

ANEXO O: Artigos de Jornais e Revistas sobre *Dom Roberto*

Fonte - Cinemateca Portuguesa: "Um Esperançoso Projecto" *Seara Nova* (Março de 1959).

SEARA NOVA, MARÇO/1959

UM ESPERANÇOSO PROJECTO

96 (2159)

Tem um especial significado o anunciado projecto de se levar a efeito a realização de um filme de fundo com elementos ligados, na maioria, ao movimento dos cine-clubes e à cultura cinematográfica. Trata-se, como oportunamente foi anunciado à Imprensa, de uma realização do ensaista, crítico cinematográfico e cineasta Ernesto de Sousa, que vai filmar um argumento de Leão Penedo, intitulado *Dom Roberto*.

Tanto a equipa técnica como a artística trabalharão sem remuneração, libertando-se, assim, o filme das contingências comerciais correntes e assegurando-se a honestidade das suas intenções de renovação do cinema português.

É, sem dúvida, uma experiência arriscada e ousada no nosso meio que vai viver, principalmente, do entusiasmo de um punhado de jovens aos quais não faltam capacidades nem vasta cultura cinematográfica.

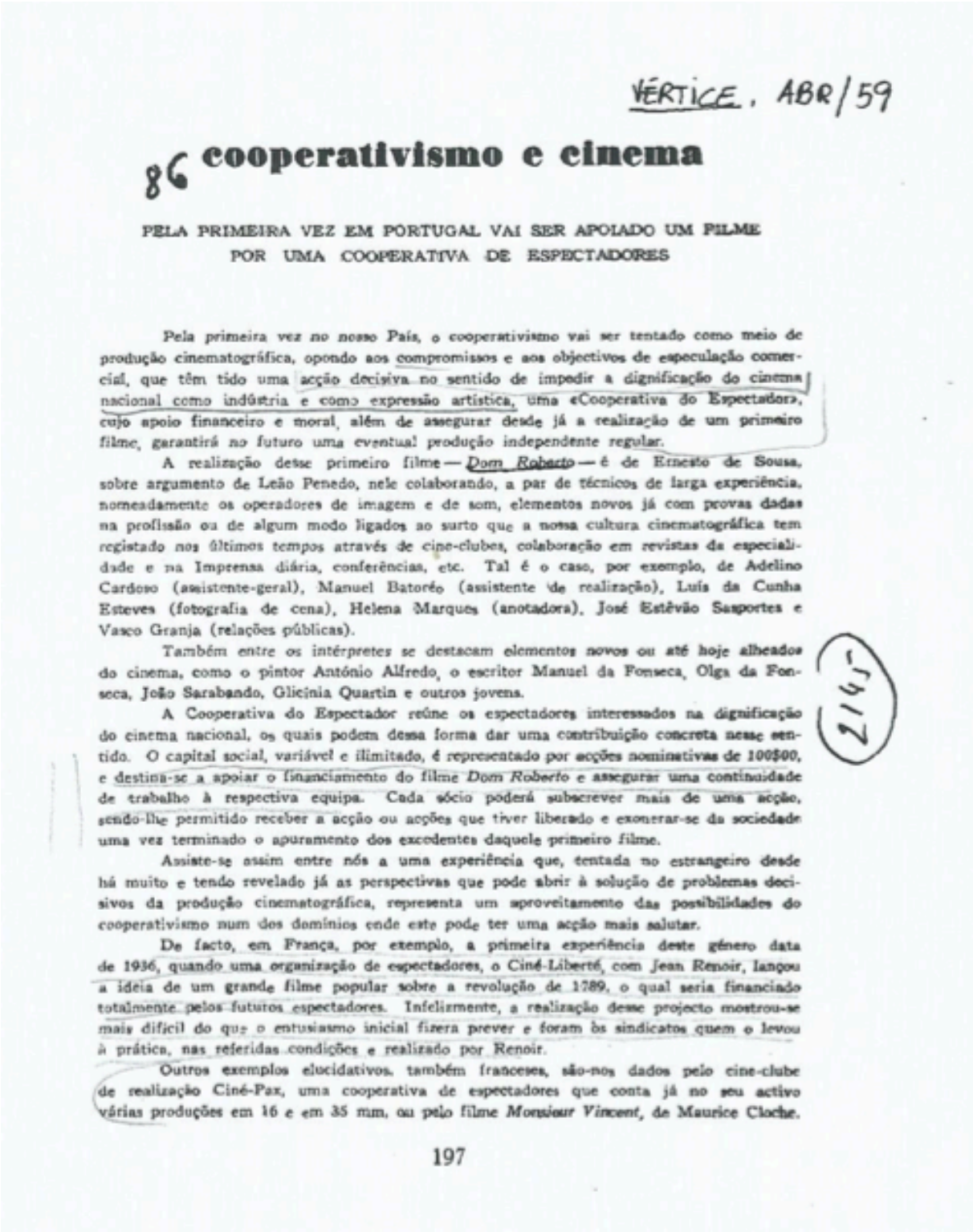
Ernesto de Sousa, já com experiência prática no campo do cinema (recorde-se o documentário «Natal na Arte Portuguesa» de que é co-realizador) e profundos conhecimentos teóricos, merece a confiança e a esperança de todos quantos têm lutado pela dignificação da nossa cinematografia, a qual, com raras excepções, esteve quase sempre à mercê de aventureiros e comerciantes. As responsabilidades de Ernesto de Sousa são enormes e não podemos deixar de sublinhar que do seu êxito ou do seu fracasso dependerá o futuro de todo um sector que pretende a dignificação de uma arte que no nosso país tem andado pelas sendas da amargura. Disto resultaria que, mais que em qualquer outra circunstância, teremos de ser exigentes perante o seu trabalho — pelo que temos dito e escrito em relação ao cinema português, pelas tarefas que durante anos desenvolvemos juntos, enfim, pela amizade que tem norteado as nossas relações.

Com escassos recursos financeiros, interpretado por actores não-profissionais, com uma equipa técnica vinda, em parte, das associações ou dos meios ligados à cultura cinematográfica, *Dom Roberto* será aquilo que o seu realizador for capaz de nos dar. Devido ao carácter da experiência e ao seu significado histórico dentro da nossa cinematografia (tentativas deste género nunca conseguiram ser concretizadas) o projecto em curso deverá merecer o apoio de todos quantos estão interessados no desenvolvimento da nossa cultura.

Anunciando-se, simultâneamente, com o projecto do filme, a constituição de uma Associação Cooperativa do Espectador, dá-se a oportunidade aos elementos dos sectores intelectuais e artísticos, ao público que aspira pela dignificação do cinema português, de participarem no empreendimento, ligando-se a uma obra que poderá oferecer melhores perspectivas de futuro, dada a confiança depositada em todos os que nela empenham a sua reputação profissional para se alcançar um cinema independente e novo.

E. C.

Fonte - Cinemateca Portuguesa: "Notícia sobre o modelo de produção inovador instituído para o filme Dom Roberto" *Vértice* (Abril de 1959).



VÉRTICE. ABR/59

86 **cooperativismo e cinema**

PELA PRIMEIRA VEZ EM PORTUGAL VAI SER APOIADO UM FILME POR UMA COOPERATIVA DE ESPECTADORES

Pela primeira vez no nosso País, o cooperativismo vai ser tentado como meio de produção cinematográfica, opondo aos compromissos e aos objectivos de especulação comercial, que têm tido uma acção decisiva no sentido de impedir a dignificação do cinema nacional como indústria e como expressão artística, uma «Cooperativa do Espectador», cujo apoio financeiro e moral, além de assegurar desde já a realização de um primeiro filme, garantirá no futuro uma eventual produção independente regular.

A realização desse primeiro filme — *Dom Roberto* — é de Ernesto de Sousa, sobre argumento de Leão Penedo, nele colaborando, a par de técnicos de larga experiência, nomeadamente os operadores de imagem e de som, elementos novos já com provas dadas na profissão ou de algum modo ligados ao surto que a nossa cultura cinematográfica tem registado nos últimos tempos através de cine-clubes, colaboração em revistas da especialidade e na Imprensa diária, conferências, etc. Tal é o caso, por exemplo, de Adelino Cardoso (assistente-geral), Manuel Batoréo (assistente de realização), Luís da Cunha Esteves (fotografia de cena), Helena Marques (anotadora), José Estêvão Sasportes e Vasco Granja (relações públicas).

Também entre os intérpretes se destacam elementos novos ou até hoje alheados do cinema, como o pintor António Alfredo, o escritor Manuel da Fonseca, Olga da Fonseca, João Sarabando, Glicínia Quartin e outros jovens.

A Cooperativa do Espectador reúne os espectadores interessados na dignificação do cinema nacional, os quais podem dessa forma dar uma contribuição concreta nesse sentido. O capital social, variável e ilimitado, é representado por acções nominativas de 100$00, e destina-se a apoiar o financiamento do filme *Dom Roberto* e assegurar uma continuidade de trabalho à respectiva equipa. Cada sócio poderá subscrever mais de uma acção, sendo-lhe permitido receber a acção ou acções que tiver liberado e exonerar-se da sociedade uma vez terminado o apuramento dos excedentes daquele primeiro filme.

Assiste-se assim entre nós a uma experiência que, tentada no estrangeiro desde há muito e tendo revelado já as perspectivas que pode abrir à solução de problemas decisivos da produção cinematográfica, representa um aproveitamento das possibilidades do cooperativismo num dos domínios onde este pode ter uma acção mais salutar.

De facto, em França, por exemplo, a primeira experiência deste género data de 1936, quando uma organização de espectadores, o Ciné-Liberté, com Jean Renoir, lançou a ideia de um grande filme popular sobre a revolução de 1789, o qual seria financiado totalmente pelos futuros espectadores. Infelizmente, a realização desse projecto mostrou-se mais difícil do que o entusiasmo inicial fizera prever e foram os sindicatos quem o levou à prática, nas referidas condições e realizado por Renoir.

Outros exemplos elucidativos, também franceses, são-nos dados pelo cine-clube de realização Ciné-Pax, uma cooperativa de espectadores que conta já no seu activo várias produções em 16 e em 35 mm, ou pelo filme *Monsieur Vincent*, de Maurice Cloche.

197

2145

Fonte – Biblioteca Nacional de Portugal (Espólio de Ernesto de Sousa): "Dom Roberto: uma nova experiência do cinema português" *Vértice,* nº 27, p.531-532 (Abril de 1959).

D6/cx-19

dom roberto

uma nova experiência no cinema português



Grande parte do filme decorre num pátio onde iremos encontrar o lirismo das pequenas coisas e das pequenas gentes. A fotografia que reproduzimos, de Cunha Esteves, faz parte de um estudo fotográfico preparatório realizado pela equipa que iniciou os trabalhos de pré-realização.

A acção dos cineclubes em defesa do cinema; a sua crítica persistente e lúcida dos factores e das obras responsáveis pelo mau gosto do público e do baixo nível da produção nacional; a existência de uma jovem crítica formada e revelada na actividade cineclubista; a divulgação da literatura estrangeira sobre cinema — eis alguns dos factores aos quais se deve uma cultura cinematográfica que tem vindo a afirmar-se entre nós como uma realidade cada vez mais rica de consequências, até por corresponder às necessidades criadas de um público cada vez mais extenso.

Os problemas do cinema nacional encontraram eco na própria Imprensa diária, que aceitou nas suas colunas aquela jovem crítica. Assim, é de assinalar a página *Êxito,* no *Diário de Lisboa, Bastidores,* na *República,* e a colaboração de Carlos Eurico da Costa, Nuno Portas, Luís Neves Real, Manuel de Azevedo, e outros em vários jornais e revistas, nomeadamente os diários do Porto, vários periódicos da província e publicações como *Seara Nova, Gazeta Musical, Vértice,* etc. Por outro lado ainda, os programas dos cineclubes, a existência de revistas especializadas, o incremento de secções de cinema em diversas colectividades recreativas, culturais e desportivas são outro tantos factos que, se correspondem, como dissemos, às necessidades de um público, ao mesmo tempo aumentam esse mesmo público e essas suas necessidades.

Neste complexo de acções recíprocas a cultura torna-se verdadeiramente actuante, válida portanto, e começa naturalmente a encontrar expressão prática na renovação observada em certos sectores da produção cinematográfica nacional.

Assim, não deixa de ser significativo que o próprio Manuel de Oliveira, ao reiniciar a sua actividade, tenha confessado que o facto foi em grande parte devido a esse renovo de interesse. Renovo que se observa também no cinema amador quando este produz obras como *O baptismo do sr. Silva,* de Carlos Rodrigues; *Quando os bois lavram o mar,* de Adriano Nazaré, do Porto, já exibido na TV; o filme sobre um conto de Loureiro Botas, de um amador de Leiria, etc. Os próprios cineclubes se voltam para a experimentação, como acontece com o de Porto e o de Setúbal, culminando com o subsídio concedido ao primeiro.

Finalmente, é este mesmo entusiasmo, conjugado com algo de semelhante, nos teatros experimentais (e convirá lembrar, a propósito, que o teatro Experimental do Porto tem 4.000 sócios...), o que permitiu a reunião de capital, de técnicos jovens aliados a técnicos

continua na pág. 552

dom roberto

continuação da página 531

experimentados, para produzir o filme *Dom Roberto* (a realizar por Ernesto de Sousa, segundo argumento de Leão Penedo). Sob a forma de uma Cooperativa do Espectador, lançou-se um apelo a este para apoiar moral e econòmicamente essa equipa e o seu trabalho e garantir uma eventual profissionalização dos seus elementos através de acções, a subscrever nos moldes de qualquer outra cooperativa. A Cooperativa dará assim uma possibilidade de continuidade ao trabalho que se inicia com *Dom Roberto,* o que não constitui o aspecto menos importante da iniciativa e dependerá apenas de esta primeira experiência corresponder à confiança depositada nos seus autores pelo espectador.

Fonte – Biblioteca Nacional de Portugal (Espólio de Ernesto de Sousa): "Espera-se que Dom Roberto seja uma expressão nova do cinema português", *Diário Ilustrado* nº 1707 (7 de Setembro de 1961).



O realizador Ernesto de Sousa e os assistentes Luís Jacobety e Gonçalves Preto, durante a preparação diária das filmagens de «Dom Roberto».

ESPERA-SE QUE «DOM ROBERTO» SEJA UMA EXPRESSÃO NOVA DO CINEMA PORTUGUÊS

Ernesto de Sousa e a sua equipa técnica continuam a trabalhar com o maior entusiasmo na nova produção cinematográfica portuguesa, «Dom Roberto», de que foi argumentista Leão Penedo. O ritmo dos trabalhos faz crer que a película esteja concluída em fins de Novembro, efectuando-se a sua estreia ainda este ano.

O trabalho de Ernesto de Sousa é aguardado com desusada expectativa, pois em face dos elementos intelectuais que intervêm no filme poderá supor-se que «Dom Roberto» é, efectivamente, uma expressão nova do nosso cinema.

O par amoroso do filme é constituído por Raul Solnado, actor jovem mas com o seu nome consagrado no teatro e no cinema, e por Glicínia Quartin, actriz muito apreciada no teatro de amadores, e em teatro experimental. A sua figurinha gentil e o seu ar sonhador e sensitivo vão erguer a personagem de uma pobre rapariga, desanimada da vida, sem sonhos nem esperanças, que ficará como modelo de interpretações em cinema português.



Glicínia Quartin e Raul Solnado, o par amoroso do filme «Dom Roberto», a nova película nacional realizada por Ernesto de Sousa sobre argumento de Leão Penedo.

FERNANDA PERES CANTA EM SETÚBAL

No espectáculo que no próximo dia 16 se realiza em Setúbal, na Praça Carlos Relvas, organizado pela Comissão Distrital do Fundo de Assistência à Tuberculose, actua Fernanda Peres, que pela primeira vez vai àquela cidade, no elenco constituído por diversos elementos do Fado e à frente do qual se encontra o popular Fernando Farinha.

CRÍTICA

IMPÉRIO

«Katia»

O Cinema Império estreou ontem um filme de agrado certo: trata-se de «Katia», baseado num romance da escritora e princesa romena Bibesco, numa esplendorosa realização de Charles Spaak, falado em francês e com um elenco cuja categoria artística se

Fonte - Cinemateca Portuguesa: BASTOS, Baptista. "Dom Roberto pode ser a carta de alforria de toda uma geração". *Plateia*, nº91 (2ª série) (1 de Outubro de 1961).



Uma bela expressão de Raul Solnado. Nas suas linhas fundamentais, «Dom Roberto» é a história de um pobre diabo em busca de um lugar e de uma pessoa a quem ame. A mediocridade do quotidiano, o filme, ambiciosamente, pretende retratar, através de uma história individual, um conflito colectivo enraizadamente nacional

Raul Solnado e Glicínia Quartin em [illegible] dos episódios mais dramáti[cos] filme português. Solnado joga uma [carta] decisiva na sua carreira, após malogro de «O Tarzan do Quinto [Esquerdo]» do cinema nacional. A sua em «Dom Roberto» é devida ao facto [de ser] «considerado o argumento de L como uma possível conquista [para o] panorama do filme português»

«DOM ROBERTO» PODE SER A CARTA DE ALFORRIA DE TODA UMA GERAÇÃO!

reportagem de BAPTISTA BASTOS

«Dom Roberto», o filme que, há dois anos, José Ernesto de Sousa preparava, começou a ser rodado, com Glicínia Quartin e Raul Solnado nos protagonistas. Dos nomes inicialmente ligados a esta ideia do redactor-principal da revista «Imagem» poucos resistiram e, mesmo, falhada a tentativa da Cooperativa do Espectador, que estava na base da capitalização do filme, Ernesto de Sousa recorreu aos bons ofícios de Fernando Fernandes, último reduto da produção independente em Portugal. «Dom Roberto» assume, pois, uma importância de carta de alforria e do seu êxito ou malogro estão dependentes uma política de continuidade e a ascensão ao filme de fundo de toda uma geração de jovens cineastas.

AS GERAÇÕES E AS IDEIAS

Porque, se «Dom Roberto» falhar, o problema não se circunscreverá nos limites para onde se situam as fitas amaldiçoadas pela clandestinidade. Guimarães pode fazer as «Vidas sem Rumo» que as portas continuam abertas para perpetrar «A Costureirinha da Sé»; Augusto Fraga pode dar à luz «O Tarzan do Quinto Esquerdo» que avançará, denodadamente, para a «Raça», já com a salubre alegria de congeminar «A Rosa Enjeitada». Entre uns e outro vai a distância implicada pelas ambições e pelo próprio ponto de partida que as determina e estimula. José Ernesto de Sousa está, portanto, numa singular posição e as armas e bagagens que defende não poderão, nunca, dobrar-se numa derrota.

Se o filme for um malogro entra, de imediato, no «poker» do cinema português, o dado viciado do clã antagonista, que é a geração dos velhos e cansados «routiers»: a indiferença ou a suspeita incidirão, mais pesadamente ainda, sobre os jovens cuja vitória maior é a conquista de uma câmara e de uma história; e, por concatenação de factos, a manutenção do reinado de António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga, Artur Duarte, Henrique de Campos, Manuel Guimarães e de outros desenvoltos palatinos. Luta de gerações? Sem dúvida que «Dom Roberto» reflecte um dos veios da dicotomia. E os homens velhos do velho e asténico cinema português sabem-no bem. É que a palavra gerações suscita, de imediato, uma questão de ideias, e se o filme de Ernesto de Sousa vencer, em toda a linha, a desconfiança e a indiferença ruirão pelas estruturas, indiciando uma **ideia** nova ao nosso cinema, ideia nova que só poderá ser possível com homens novos. Quanto a «Dom Roberto» a severidade da crítica aguçar-se-á. Representando, de certa forma, um símbolo, exigir-se-á, daqueles que o realizaram, homens vindos das colunas da teoria para a tactibilidade da prática, um compromisso com a honestidade e a competência muito maior do que o feito aos proyectos profissionais.

UM ÁCTOR POR DETRÁS DA CÂMARA

Ernesto de Sousa deve saber as responsabilidades implicadas por este seu empreendimento. Homem de grandes sobressaltos conseguiu juntar, em torno do seu nome e daquilo que, eventualmente, pode representar, uma impressionante coorte de inimigos ou — pior ainda — de indiferentes. As atenções e os cuidados que dispensa, hoje, a todos os que vão assistir às filmagens; a desmultiplicação que processa para reunir, de novo, em torno de si, alguns dos seus antigos amigos (muitos dos quais lhe devem muito, muitos dos quais também o trairam); a obcessão com que procura cativar novas simpatias — são visíveis e compreensivas, na medida em que, honestamente, ele sabe e nós sabemos, da impossibilidade de um homem estar só. Sobretudo agora. Assim, não é de estranhar o movimento de curiosidade levantado pela rodagem de «Dom Roberto»: no trânsito para o Porto Brandão (o filme está a ser realizado nas ruínas do Asilo 28 de Maio) circulam escritores, jornalistas, artistas plásticos, actores, elementos de cineclube, críticos. Todos em observação. Uma observação enervante, silenciosa, carregada de esperanças e de ameaças. Por detrás da câmara, Sousa vive a segundo história — a sua. A barba negra, de corte de Rive Gauche, triangula um rosto fulvo, fatigado, com dois buracos brilhantes a agitarem-se de um para outro canto. Tem uma gesti-

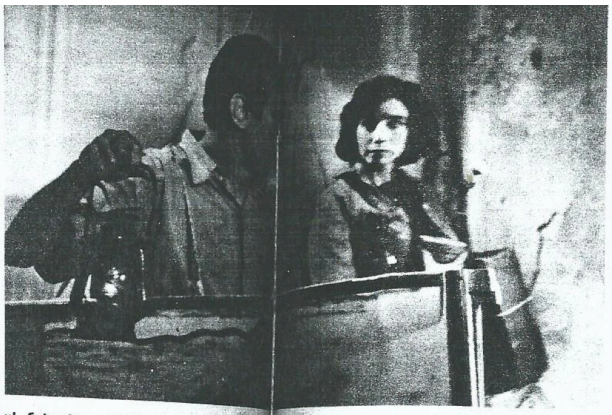
culação precisa, síncrona, [illegible]tade magnetizante, qu[illegible] toda a sua «troupe». Po[illegible] esse é o seu trunfo ma[illegible] com uma aparente tr[illegible] Mas benefício de result[illegible] instantâneos.

OS LIMITES E AS GRA[illegible]

O Asilo 28 de Maio est[illegible] dependurado sobre o Tej[illegible] arremessos para o antig[illegible] ali, a dois passos. Sala[illegible] outras em semi-ruína. N[illegible] Augusto Lopes montou [illegible] sonoro e, numa outra, es[illegible] sado o «plateau». Por [illegible] quartos desfeitos, numa i[illegible] bita de colchão, Ernesto [illegible] um ou outro dos seus [illegible] dormem lá. Foi, aliás, to[illegible] que montou uma gerado[illegible] fez elevar, ao longo de [illegible] difícil, sete postes para [illegible] dos cabos, carregou cor[illegible] fios, bancos, variados [illegible] objectos, e se transforma[illegible] pente, para o rotativis[illegible] marginal, numa espécie d[illegible]

Intervalo de filmagem. C[illegible] preparam-se para ocupar [illegible] uma característica populis[illegible] superar um esquematism[illegible] numa co[illegible]





ul Solnado e Glicínia Quartin em cen... um dos episódios mais dramáticos do nova... ne português. Solnado joga uma car... decisiva na sua carreira, após o apa:atoso... logro de «O Tarzan do Quinto Esq... do cinema nacional. A sua intervenção... «Dom Roberto» é devida ao facto d... «considerado o argumento de Leão Penedo... como uma possível conquist... panorama do filme português»



«Todo o actor cómico tem o desejo secreto de interpretar um papel dramático». Estas palavras de Raul Solnado traduzem, de forma pa:ticularmente expressiva outra das bases que o levaram a aceitar o convite de Ernesto de Sousa. «Dom Roberto», ao contrário do que tem sido dito, não será montado pelo excelente técnico espanhol Pablo Del Amo

DOM
OBERTO»
)DE SER
CARTA
:
FORRIA
TODA
1A
RAÇÃO!

reportagem de
BAPTISTA BASTOS

culação precisa, síncrona, e uma vontade magnetizante, que contagia toda a sua «troupe». Por enquanto, esse é o seu trunfo maior. Joga-o com uma aparente tranquilidade. Mas beneficio de resultados quase instantâneos

OS LIMITES E AS GRANDEZAS

O Asilo 28 de Maio está na colina, dependurado sobre o Tejo e a fazer arremessos para o antigo Lazareto, ali, a dois passos. Salas desfeitas, outras em semi-ruína. Numa delas, Augusto Lopes montou um sistema sonoro e, numa outra, está improvisado o «plateau». Por vezes, em quartos desfeitos, numa invenção súbita de colchão, Ernesto de Sousa e um ou outro dos seus assistentes dormem lá. Foi, aliás, todo o grupo que montou uma geradora eléctrica, fez elevar, ao longo de um caminho difícil, sete postes para a passagem dos cabos, carregou com «décors», fios, bancos, variados utensílios e objectos, e se transformou, num repente, para o rotativismo da vila marginal, numa espécie de mito. E a verdade é que, contrariando todas as perspectivas, José Ernesto de Sousa não faz a rábula do «senhor importante». Movimenta-se em silêncio, confunde-se com os outros, o que, aliás, não é difícil porque quase todos eles usam barbas de indescritíveis cortes ou inenarráveis bigodes, entra em diálogo com Abel Escoto, o operador que, neste filme, também se estreia como director de fotografia, é paciente e precioso com os actores e instilou uma tal confiança nos seus dirigidos que todos são unânimes em afirmar a sua confiança no filme. Podemos, no entanto, através destas conclusões, chegar a um somatório agradável? A interrogação permanece válida, mesmo tendo em conta o facto de Ernesto de Sousa saber de cor toda a planificação e estar seguro a pôr em cena a história de Leão Penedo. Válida pelas motivações atrás explanadas que sugerem, em torno do nome do redactor-principal da «Imagem», uma onda de suspeita que saquer será neutralizada com a eventualidade de «um filme limpo». Chegámos, pois, a um ponto fundamental da questão. Nos perguntas que fizemos, todos os nossos interlocutores, de técnicos a artistas, não escamotearam a ideia de que a história de «Dom Roberto» tem o sabor de coisa estratificada, se não superada. Repetirem-se os indícios deixados por Manuel Guimarães é insistir-se num populismo sentimental e tão anémico como condutor de soluções simplistas. Se, em relação a Perdigão Queiroga ou a Augusto Fraga, o problema sequer é posto, devido às linhas limitativas que explicam aqueles dois realizadores, perante Ernesto de Sousa a questão é de base. No entanto, como toda a história depende do tratamento, o encenador de «Dom Roberto» tem uma vantagem de antemão. As conquistas de confiança por ele já auferidas não chegam para um resultado final. O objectivo é a carta de alforria. Se ela for rejeitada, a derrota de uma geração é da estrita responsabilidade de José Ernesto de Sousa. Se for aceita, a passagem é, igualmente, a ele de vida. Os dados estão lançados e, com ele, um desafio. Os limites e as grandezas começam e terminam aí. Limites e grandezas sérios. Extremamente sérios.

Intervalo de filmagem. Os dois principais protagonistas preparam-se para ocupar os seus lugares. O filme tem uma característica populista e o seu realizador pretende superar um esquematismo superficial para o integrar numa corrente polémica



Um actor por detrás da câmara. Raul Solnado, o principal intérprete de «Dom Roberto», segue a rodagem de um plano em que intervém Glicínia Quartin. À direita, um dos assistentes de José Ernesto de Sousa: o estudante Gonçalves Preto. O filme está a ser rodado no edifício em ruínas do antigo Asilo 28 de Maio, posto à disposição dos produtores pelo provedor da Casa Pia de Lisboa



Fonte – Biblioteca Nacional de Portugal (Espólio de Ernesto de Sousa): *"*Dom Roberto: ponto de partida para um novo cinema português?*"* *República* nº 11275, p.11 (30 de Maio de 1962).



Raul Solnado em «Dom Roberto»

"Dom Roberto"

ponto de partida para um novo Cinema Português?

Pode finalmente anunciar-se que a estreia, tão ansiosamente aguardada, nos meios cinematográficos portugueses, e pelo público em geral, do novo filme português «Dom Roberto», está definitivamente marcada para hoje à noite no cinema Império.

Esta realização de Ernesto de Sousa vem, desde a primeira hora, criando a maior expectativa, dado que se trata de uma película produzida em moldes originais, do «filme piloto» para um novo cinema português, mais digno, mais corajoso e artisticamente mais válido.

Confiado, com o público em que «Dom Roberto» seja um passe positivo no caminho à vida do nosso cinema, a Casa da Imprensa deu o seu patrocínio à estreia de hoje, patrocínio cujo significado é o de um apoio e de um estímulo aos que procuram mais amplos caminhos para a cinematografia nacional.

O filme, construído sobre argumento de Leão Penedo, conta a enternecedora história de João Barbela um artista de fantoches, o «Dom Roberto» como lhe chama carinhosamente a miudagem. Homem vagabundo, sem família nem compromissos, «Dom Roberto» traz consigo apenas o amor à vida e à sua arte, e uma «namorada», que afinal é um cartaz de cinema com a cabeça de uma bela rapariga.

Um dia encontra Maria, uma jovem desiludida e amargurada. Com a força da sua ingenuidade, João restitui a Maria a confiança em si mesma, conquistando-a para o sonho e para a esperança.

Na estreia, estarão presentes Raul Solnado, Glicina Quartin, Luís Cerqueira, o pequeno Carlos Fernando e os restantes artistas e técnicos que participam na película.

Fonte - Cinemateca Portuguesa: "D. Roberto terá sido um fracasso", *Estúdio* (20 de Julho de 1962).



olnado
VONTADE"

Quartin
ARADA"

Sousa
DE"

eis
A"

D. ROBERTO terá sido um fracasso?

ESTÚDIO TOMA A ACUSAÇÃO
J. ERNESTO SOUSA FAZ A DEFESA

tenho demasiado nervoso frente à câmara. Que pretende significar com o penteado da Glicina?

Pergunta embaraçosa para um realizador. Trata-se da primeira realização feita com rigor, preocupação de não fazer concessões à facilidade e apaixonadamente. Genèricamente é tudo o que posso dizer.

De um modo geral a interpretação é, pode dizer-se, lenta como o ritmo geral do filme. Na minha opinião, a interpretação da Glicinia é parada (para empregar a sua expressão) e apenas na primeira parte do filme, por que isso corresponde, com rigor, à situação do personagem. Os embaraços do Solnado também (e creio que nesse aspecto as opiniões são mais unânimes) correspondem com igual rigor aos embaraços do personagem. Pode dizer-se: o João Barbelas só começa verdadeiramente a viver com os outros, a conviver, desde que encontra a Maria. É uma longa aprendizagem. O «tempo» do filme deverá dar-nos fisicamente o sentimento das suas dificuldades. Quanto ao recorte geral dos personagens, e àparte um ou outro lapso, foi estudado com as mesmas preocupações. A madeixa caída é pormenor que só pode ser considerado no conjunto; e o conjunto é este: da segunda vez que João encontra Maria a situação desta é mais desesperada do que da primeira. Na primeira ela ainda tem assomos de orgulho e sente-se vagamente que o suicídio, pelo menos se lhe oferece como hipótese, há nisso um mínimo de coragem. Da segunda vez (é quando está mais «parada») ela encontra-se abandonada de si própria e naturalmente isso reflecte-se no guarda-roupa e comportamento geral.

NÃO encontramos o diálogo equilibrado em função das imagens. Fica-nos a impressão de que se pretendeu dar drama e comédia apenas através das expressões, gestos e situações. Verdade?

Com efeito o diálogo não equilibra *apenas* com as imagens. Faz parte de um conjunto auditivo-visual, portanto um ritmo que espero ser específico e a sua função, de um modo geral, corresponde a isso que diz: sublinhar os silêncios permite que eles impressionem por uma espécie de peso físico. É o diálogo de pessoas que falam pouco. Em Maria há sempre uma expectativa que se vai transformando para o fim e João é um fantocheiro que fala mais com as mãos do que em linguagem corrente. Por outro lado isto tem que ver com o ritmo geral do filme que se pretende obcessivo, no sentido de nos impor fisicamente e pesadamente a existência de tais personagens.

Pretendeu-se que os personagens incomodem o espectador.

A MÚSICA sem melodia e com frequentes dissonâncias. Porquê?

Mélódica, a música é-o com frequência, embora não se trate de melodias fàcilmente cantáveis. Sobre este aspecto posso informar, dada a ausência de uma tradição de música popular urbana, que se procurou uma aproximação com certos aspectos da música ver de um muito bom nível) mas enfim não é disso que me compete falar mas da sua função no filme. Essa função consiste em, ao contrário do que acontece na maior parte dos casos, não facilitar, não banalizar, os efeitos de montagem e ritmo do filme mas, pelo contrário, reforçar-lhe a densidade. Além desta função primordial e, na medida em que a música é quase sempre um comentário lírico àparte, pretende-se com ela também constituir mais um elemento, entre outros destinados a provocar uma atitude crítica da parte do espectador. Resumindo: não se pretendeu a música que fascine e neutralize o espectador, nem pelo contrário a música que contrarie a tendência para a passividade própria do espectador cinematográfico. Concordo que o processo seja discutível. Pelo menos como experiência foi profundamente válido para nós. E o nosso cinema tem de ser experimental, não é?

FILME aparentemente sem ritmo, muito lento, do que se ressentem os artistas, movimentando-se a compasso. A que atribui?

Em parte já respondi a esta pergunta. Posso agora sintetizar que o ritmo do filme (e nisso não somos pioneiros, embora o processo não seja frequente) é um ritmo propòsitadamente lento, destinado a impor fenomenològicamente os acontecimentos, os personagens e as situações. Por outras palavras: a desfazer certos efeitos clássicos da montagem e fascínio sobre o público, substituindo-os pela impressão física do «tempo».

A FOTOGRAFIA está desfocada em alguns segundos planos e planos distantes. Qual é a causa?

Em resposta a esta pergunta entramos no capítulo das dificuldades *mecânicas* que tivemos de enfrentar neste filme, e em geral no cinema português. A fotografia do «Dom Roberto», que no conjunto e no ponto de vista apenas estético corresponde mais ou menos às necessidades, é tècnicamente irregular. Trabalhámos com uma câmara que há dez anos não funcionava mas que nos convinha económica e financeiramente. Apesar das dificuldades e das contrariedades que daí resultaram parece que o operador Abel Escoto, ajudado pelo chefe electricista João de Almeida, fizeram excelente trabalho com os meios, por vezes muito imperfeitos, de que dispunham. Tal não impediu que, aqui e ali, a fotografia aparente irregularidades que escapam à nossa intenção.

PORQUE não se encontram mais aspectos do fantocheiro trabalhando com os seus «robertos»?

O facto de ser «fantocheiro» tem intencionalmente uma importância decisiva, embora não se trate de um filme de alguma maneira documental sobre o ofício de «fantocheiro». Do época de Televisão e Imprensa, [illegible] de uma arte cuja popularidade cresce. Logo é um artista situado [illegible] lupen-proletariado.

Psicologia: é um artista que fant[illegible] histórias, trabalha com as mãos. [illegible] está no filme, desde a invenção [illegible] uma «namorada» até por exem[illegible] aquele magnífico candelabro que [illegible] constrói.

Intensidade: é um artista isolado [illegible] trabalha em equipa. No filme é [illegible] homem isolado, que não tentara [illegible] um convívio comprometedor com [illegible] outros. O filme é a história de [illegible] homem assim, no seu choque, enri[illegible] cido com a realidade dos outros [illegible] entanto, note que muitas vezes os [illegible] toches estão presentes em momen[illegible] culminantes, desde a primeira cena [illegible] ternura até às considerações finais [illegible] bre a profissão que Maria class[illegible] «é a tua Arte. Não há nada mais b[illegible] nito.» O título de «Dom Robe[illegible] encontra explicação no próprio fil[illegible] comparando à aristocracia que eu ve[illegible] nestes personagens populares. Pa[illegible] mim a aristocracia é apanágio do po[illegible]

O SOM parece imperfeito e [illegible] vezes prejudicando a inteligibilidade dos diálogos. Que nos diz?

Quanto ao som, não há dúvid[illegible] lutámos muito para obter resultado[illegible] que estão ainda aquém do desejável. O que se conseguiu foi uma média de qualidade. De um modo geral, n[illegible] filmes portugueses, verifica-se a re[illegible] signação quanto ao obter para os di[illegible] logos efeitos de perspectiva sonora [illegible] cor sonora. Daí resulta que uma fras[illegible] dita em intimidade ou gritada ao exterior, a muitos metros de distância, é depois gravada no estúdio a uma invariável distância do microfone sempre a mesma. Nós consideramos que este sistema é intolerável, se o cinema português se pretende tornar adulto. Ao investir contra este hábito (em particular filmando os diálogos sincronos com a imagem) pusemos aos nossos técnicos de som um problema mais difícil de resolver do que os habituais. Ainda, aqui, a experiência não nos foi útil; estamos convencidos de, que no futuro, é possível ser ambicioso e resolver completamente os obstáculos e dificuldades provocados por essa intransigente ambição.

A POESIA que se pretendeu dar ao filme encontra-se em «Dom Roberto»?

Com certeza, mas note que pretendemos dar mais do que poesia. É nisso que o filme se tornou difícil, já não digo para o público popular, que o aceitou bastante bem, mas para o público médio. Àparte nesse aspecto poético, pretendemos impor, sempre, uma certa expectativa crítica, de que a balada inicial e a frase final são os tópicos não cinematográficos e que constitui uma espécie de quadro do filme.

(Continua na página [illegible])

Fonte – Biblioteca Nacional de Portugal (Espólio de Ernesto de Sousa): "A nova vaga portuguesa começou com Dom Roberto", *O Mundo Português* (Rio de Janeiro), nº 561, (12 de Agosto de 1962).

D6/cx.19

UNDO PORTUGUÊS 12-8-1962

A "Nova Vaga" Portuguêsa Começou Com "Dom Roberto"

A história de «Dom Roberto» data de 1954, quando José Ernesto de Sousa — diretor do filme — nas suas andanças pelas ruas de Lisboa (colhendo flagrantes fotográficos) descobriu a borraca de fantoches de António Dias — o «Teatro de Dom Roberto». Fotografou-a, sendo precisamente a que hoje aparece reconstituída no filme de seu nome. A história é de Leão Penedo e os principais intérpretes: Raul Solnado, no seu primeiro grande papel dramático, Glicínia Quartim, Costa Ferreira, Rui Mendes, Fernanda Alves, Olga da Fonseca e Adelaide João.

José Ernesto de Sousa, o realizador, é crítico renomado, ensaísta de arte, e cinema. Foi o fundador dos cine-clubes «Círculo de Cinema», «Imagem». Em Paris estagiou com o realizador Jean Dellanoy. Em Portugal dirigiu diversos documentários, entre êles «Natal na Arte Portuguêsa» (co-realização) película detentora do prêmio Aurélio Paz dos Reis.

Com êste filme, «Dom Roberto», pretendeu Ernesto de Sousa fugir a fórmulas cediças e à tão costumeira chanchada, trabalhando pela renovação do cinema português. Fundou a «Cooperativa do Espectador», emprêsa digna de aplauso, e realizou a primeira película. Disse-nos o cineasta, na breve conversa que com êle tivemos:

— A fórmula «Cooperativa do Espectador» corresponde a uma situação verificada em vários países e que consiste, primordialmente, na necessidade de opôr aos compromissos exclusivos de especulação comercial, o interêsse de um público esclarecido na produção de filmes de qualidade. Êsse público que paga os bilhetes, e que portanto paga os filmes, encontrará numa organização cooperativa um meio de financiar, direta e com seleção, as produções cujo projeto mereça a sua confiança.

A semelhança do que acontece, por exemplo, em França e, em larga escala, no Japão, organizou-se entre nós uma cooperativa destinada

A semelhança do que acontece, por exemplo, em França, e, em larga escala, no Japão, organizou-se entre nós uma cooperativa destinada a apoiar financeiramente e moralmente um filme, projetado em moldes novos, os quais permitem esperar da sua futura qualidade.

Quanto à «Dom Roberto», a tentativa foi recebida com aplausos pela maioria embora tenham também nascido apreciações severas. Acusações e elogios como é sempre dado acontecer em obras de renovação.

Parece-nos que José Ernesto de Sousa seguiu pelo caminho certo chamando à tela uma realidade portuguêsa.

Disse um crítico lisboeta sôbre o filme: «Dom Roberto» não se pode apreciar sem se ter em conta o contexto que lhe fornece o restante cinema seu compatriota. Não basta uma cultura internacional. Há que, sobretudo, se tirar dessa cultura esta realidade: se há um cinema americano, russo, italiano ou francês, há que pensar em têrmos de cinema português para abordar um filme nascido no seio das quinas.»

Pensa o realizador levar o filme ao Brasil. Certos estamos que a sua passagem pelas telas do Rio e São Paulo irá provocar desusado movimento nos meios cinematográficos o que não é normal acontecer tratando-se de filme português.



Raul Solnado e Glicínia Quartim, os protagonistas de «Dom Roberto»



José Ernesto de Souza, o realizador «Nova Vaga» do cinema português

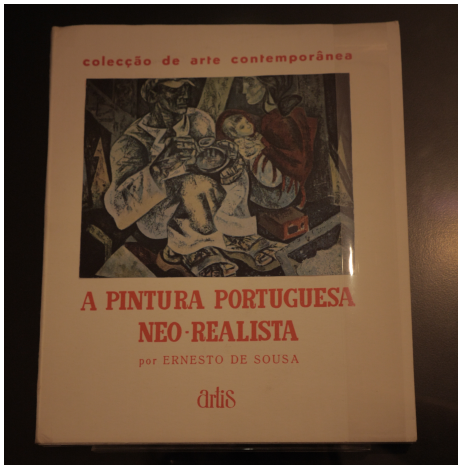
ANEXO P: Fotografias da Exposição "A Batalha pelo Conteúdo" no Museu do Neorrealismo em Vila Franca de Xira

Fotografias por Teresa Almeida – Contém: Livro de Carlos Oliveira *Uma Abelha na Chuva,* adaptado para o cinema por Fernando Lopes; Livro sobre a *Pintura Portuguesa Neo-Realista* por Ernesto de Sousa; e cartazes dos filmes *considerados* Neorrealistas nesta exposição.





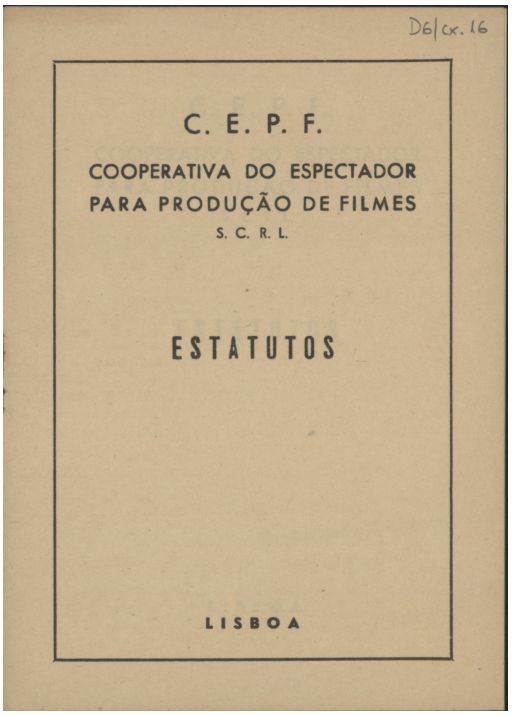






ANEXO Q: Estatutos da Cooperativa de Espectador

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal (Espólio de Ernesto de Sousa).



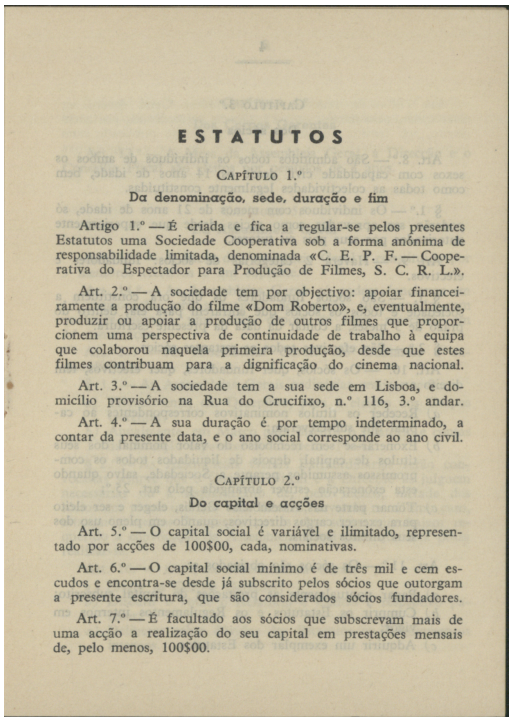
D6|cx. 16

C. E. P. F.

COOPERATIVA DO ESPECTADOR
PARA PRODUÇÃO DE FILMES
S. C. R. L.

ESTATUTOS

LISBOA



ESTATUTOS

CAPÍTULO 1.º

Da denominação, sede, duração e fim

Artigo 1.º — É criada e fica a regular-se pelos presentes Estatutos uma Sociedade Cooperativa sob a forma anónima de responsabilidade limitada, denominada «C. E. P. F. — Cooperativa do Espectador para Produção de Filmes, S. C. R. L.».

Art. 2.º — A sociedade tem por objectivo: apoiar financeiramente a produção do filme «Dom Roberto», e, eventualmente, produzir ou apoiar a produção de outros filmes que proporcionem uma perspectiva de continuidade de trabalho à equipa que colaborou naquela primeira produção, desde que estes filmes contribuam para a dignificação do cinema nacional.

Art. 3.º — A sociedade tem a sua sede em Lisboa, e domicílio provisório na Rua do Crucifixo, n.º 116, 3.º andar.

Art. 4.º — A sua duração é por tempo indeterminado, a contar da presente data, e o ano social corresponde ao ano civil.

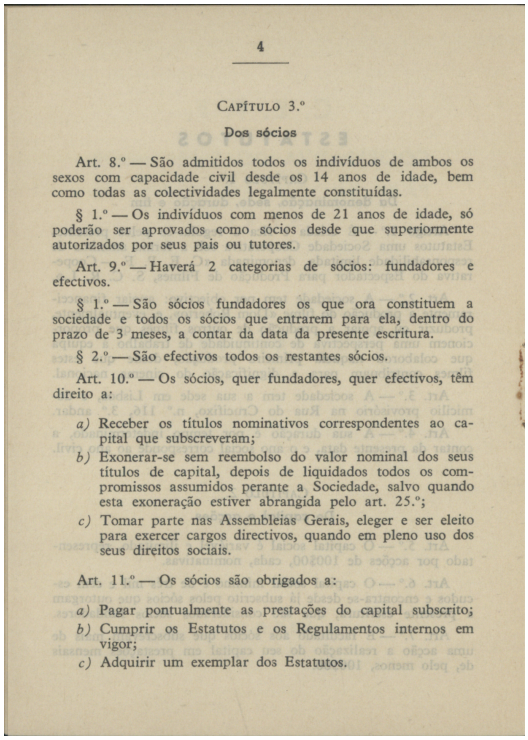
CAPÍTULO 2.º

Do capital e acções

Art. 5.º — O capital social é variável e ilimitado, representado por acções de 100$00, cada, nominativas.

Art. 6.º — O capital social mínimo é de três mil e cem escudos e encontra-se desde já subscrito pelos sócios que outorgam a presente escritura, que são considerados sócios fundadores.

Art. 7.º — É facultado aos sócios que subscrevam mais de uma acção a realização do seu capital em prestações mensais de, pelo menos, 100$00.



4

CAPÍTULO 3.º

Dos sócios

Art. 8.º — São admitidos todos os indivíduos de ambos os sexos com capacidade civil desde os 14 anos de idade, bem como todas as colectividades legalmente constituídas.

§ 1.º — Os indivíduos com menos de 21 anos de idade, só poderão ser aprovados como sócios desde que superiormente autorizados por seus pais ou tutores.

Art. 9.º — Haverá 2 categorias de sócios: fundadores e efectivos.

§ 1.º — São sócios fundadores os que ora constituem a sociedade e todos os sócios que entrarem para ela, dentro do prazo de 3 meses, a contar da data da presente escritura.

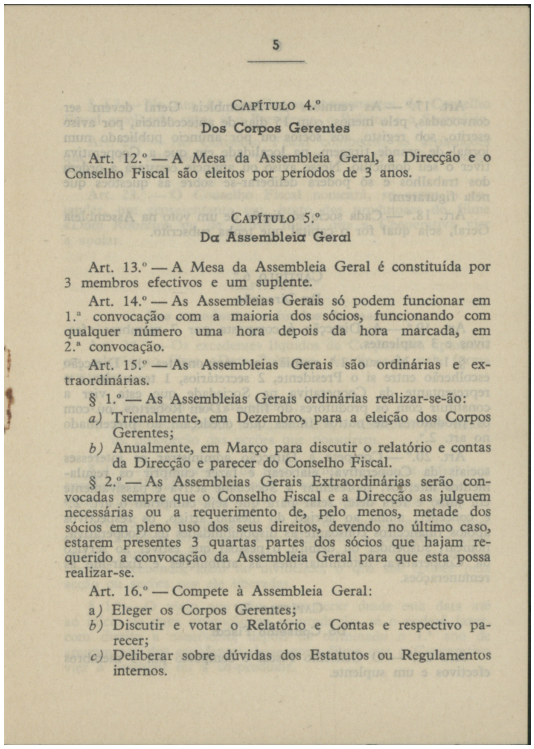
§ 2.º — São efectivos todos os restantes sócios.

Art. 10.º — Os sócios, quer fundadores, quer efectivos, têm direito a:

a) Receber os títulos nominativos correspondentes ao capital que subscreveram;
b) Exonerar-se sem reembolso do valor nominal dos seus títulos de capital, depois de liquidados todos os compromissos assumidos perante a Sociedade, salvo quando esta exoneração estiver abrangida pelo art. 25.º;
c) Tomar parte nas Assembleias Gerais, eleger e ser eleito para exercer cargos directivos, quando em pleno uso dos seus direitos sociais.

Art. 11.º — Os sócios são obrigados a:

a) Pagar pontualmente as prestações do capital subscrito;
b) Cumprir os Estatutos e os Regulamentos internos em vigor;
c) Adquirir um exemplar dos Estatutos.



5

CAPÍTULO 4.º

Dos Corpos Gerentes

Art. 12.º — A Mesa da Assembleia Geral, a Direcção e o Conselho Fiscal são eleitos por períodos de 3 anos.

CAPÍTULO 5.º

Da Assembleia Geral

Art. 13.º — A Mesa da Assembleia Geral é constituída por 3 membros efectivos e um suplente.

Art. 14.º — As Assembleias Gerais só podem funcionar em 1.ª convocação com a maioria dos sócios, funcionando com qualquer número uma hora depois da hora marcada, em 2.ª convocação.

Art. 15.º — As Assembleias Gerais são ordinárias e extraordinárias.

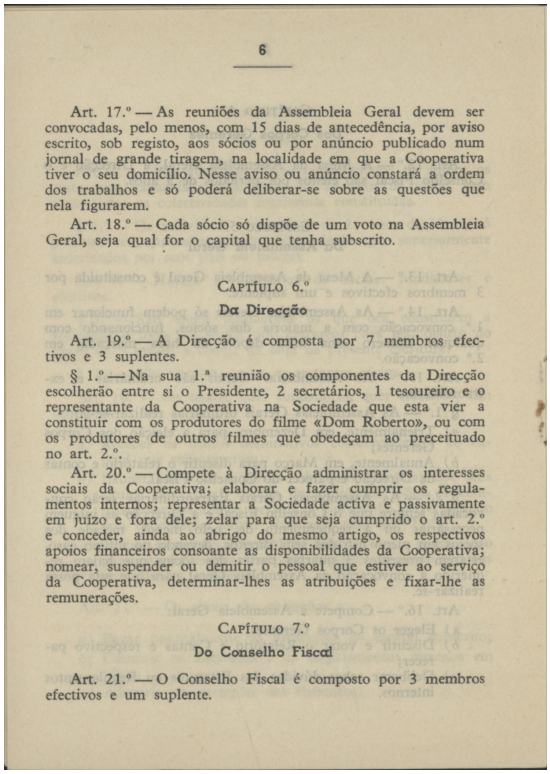
§ 1.º — As Assembleias Gerais ordinárias realizar-se-ão:

a) Trienalmente, em Dezembro, para a eleição dos Corpos Gerentes;
b) Anualmente, em Março para discutir o relatório e contas da Direcção e parecer do Conselho Fiscal.

§ 2.º — As Assembleias Gerais Extraordinárias serão convocadas sempre que o Conselho Fiscal e a Direcção as julguem necessárias ou a requerimento de, pelo menos, metade dos sócios em pleno uso dos seus direitos, devendo no último caso, estarem presentes 3 quartas partes dos sócios que hajam requerido a convocação da Assembleia Geral para que esta possa realizar-se.

Art. 16.º — Compete à Assembleia Geral:

a) Eleger os Corpos Gerentes;
b) Discutir e votar o Relatório e Contas e respectivo parecer;
c) Deliberar sobre dúvidas dos Estatutos ou Regulamentos internos.



6

Art. 17.º — As reuniões da Assembleia Geral devem ser convocadas, pelo menos, com 15 dias de antecedência, por aviso escrito, sob registo, aos sócios ou por anúncio publicado num jornal de grande tiragem, na localidade em que a Cooperativa tiver o seu domicílio. Nesse aviso ou anúncio constará a ordem dos trabalhos e só poderá deliberar-se sobre as questões que nela figurarem.

Art. 18.º — Cada sócio só dispõe de um voto na Assembleia Geral, seja qual for o capital que tenha subscrito.

CAPÍTULO 6.º

Da Direcção

Art. 19.º — A Direcção é composta por 7 membros efectivos e 3 suplentes.

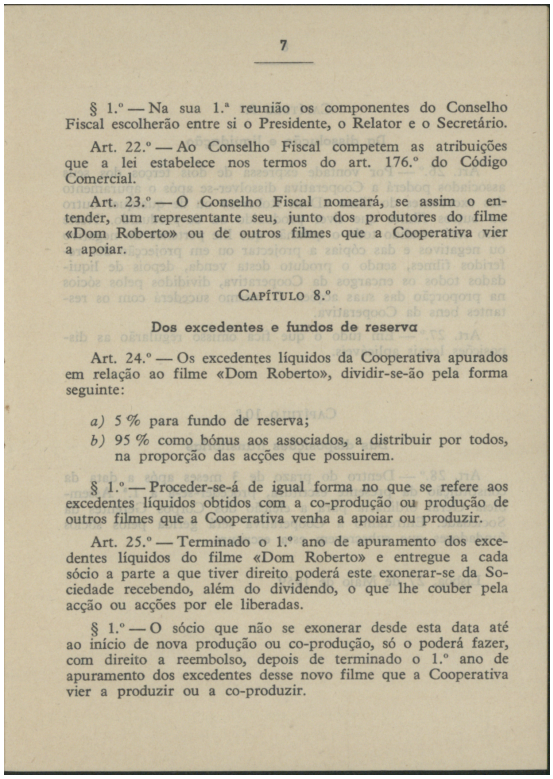
§ 1.º — Na sua 1.ª reunião os componentes da Direcção escolherão entre si o Presidente, 2 secretários, 1 tesoureiro e o representante da Cooperativa na Sociedade que esta vier a constituir com os produtores do filme «Dom Roberto», ou com os produtores de outros filmes que obedeçam ao preceituado no art. 2.º.

Art. 20.º — Compete à Direcção administrar os interesses sociais da Cooperativa; elaborar e fazer cumprir os regulamentos internos; representar a Sociedade activa e passivamente em juízo e fora dele; zelar para que seja cumprido o art. 2.º e conceder, ainda ao abrigo do mesmo artigo, os respectivos apoios financeiros consoante as disponibilidades da Cooperativa; nomear, suspender ou demitir o pessoal que estiver ao serviço da Cooperativa, determinar-lhes as atribuições e fixar-lhe as remunerações.

CAPÍTULO 7.º

Do Conselho Fiscal

Art. 21.º — O Conselho Fiscal é composto por 3 membros efectivos e um suplente.



7

§ 1.º — Na sua 1.ª reunião os componentes do Conselho Fiscal escolherão entre si o Presidente, o Relator e o Secretário.

Art. 22.º — Ao Conselho Fiscal competem as atribuições que a lei estabelece nos termos do art. 176.º do Código Comercial.

Art. 23.º — O Conselho Fiscal nomeará, se assim o entender, um representante seu, junto dos produtores do filme «Dom Roberto» ou de outros filmes que a Cooperativa vier a apoiar.

CAPÍTULO 8.º

Dos excedentes e fundos de reserva

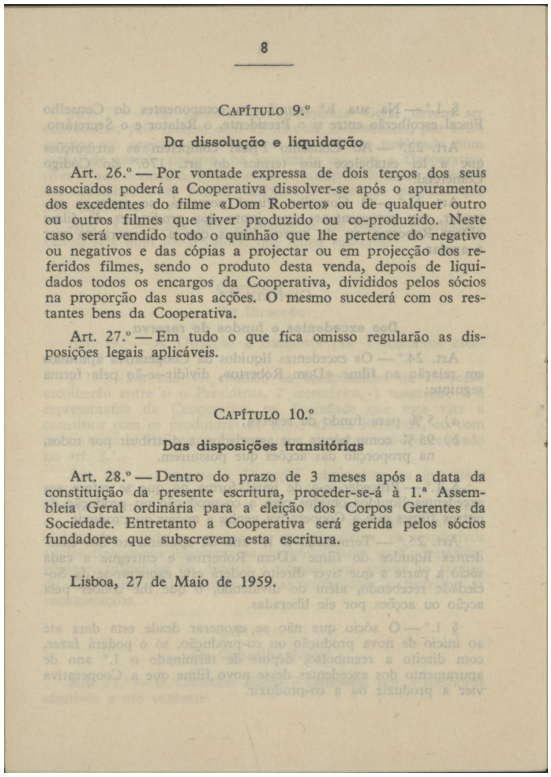
Art. 24.º — Os excedentes líquidos da Cooperativa apurados em relação ao filme «Dom Roberto», dividir-se-ão pela forma seguinte:

a) 5 % para fundo de reserva;
b) 95 % como bónus aos associados, a distribuir por todos, na proporção das acções que possuirem.

§ 1.º — Proceder-se-á de igual forma no que se refere aos excedentes líquidos obtidos com a co-produção ou produção de outros filmes que a Cooperativa venha a apoiar ou produzir.

Art. 25.º — Terminado o 1.º ano de apuramento dos excedentes líquidos do filme «Dom Roberto» e entregue a cada sócio a parte a que tiver direito poderá este exonerar-se da Sociedade recebendo, além do dividendo, o que lhe couber pela acção ou acções por ele liberadas.

§ 1.º — O sócio que não se exonerar desde esta data até ao início de nova produção ou co-produção, só o poderá fazer, com direito a reembolso, depois de terminado o 1.º ano de apuramento dos excedentes desse novo filme que a Cooperativa vier a produzir ou a co-produzir.



8

CAPÍTULO 9.º

Da dissolução e liquidação

Art. 26.º — Por vontade expressa de dois terços dos seus associados poderá a Cooperativa dissolver-se após o apuramento dos excedentes do filme «Dom Roberto» ou de qualquer outro ou outros filmes que tiver produzido ou co-produzido. Neste caso será vendido todo o quinhão que lhe pertence do negativo ou negativos e das cópias a projectar ou em projecção dos referidos filmes, sendo o produto desta venda, depois de liquidados todos os encargos da Cooperativa, divididos pelos sócios na proporção das suas acções. O mesmo sucederá com os restantes bens da Cooperativa.

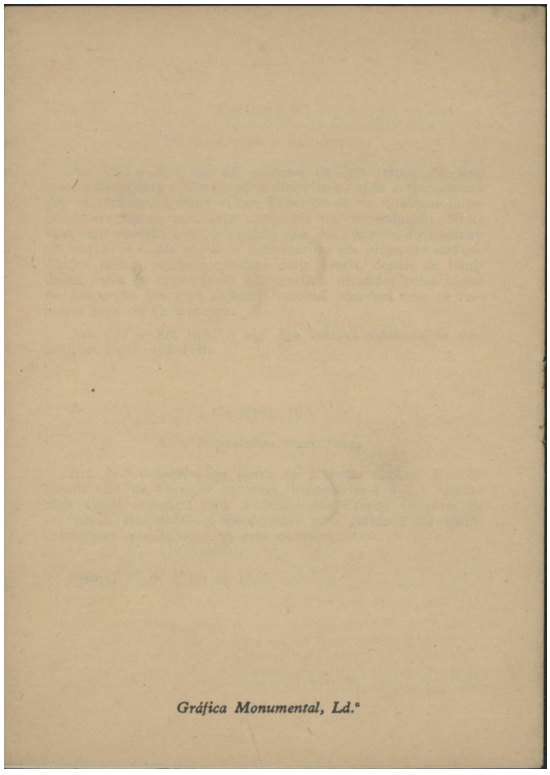
Art. 27.º — Em tudo o que fica omisso regularão as disposições legais aplicáveis.

CAPÍTULO 10.º

Das disposições transitórias

Art. 28.º — Dentro do prazo de 3 meses após a data da constituição da presente escritura, proceder-se-á à 1.ª Assembleia Geral ordinária para a eleição dos Corpos Gerentes da Sociedade. Entretanto a Cooperativa será gerida pelos sócios fundadores que subscrevem esta escritura.

Lisboa, 27 de Maio de 1959.



Gráfica Monumental, Ld.ª

ANEXO R: Notícias na Imprensa sobre a produção do "Bom dia, Alegria"

Fonte: Agência Lusa (http://www.noticiasaominuto.com/cultura/153321/curta-metragem-bom-dia-alegria-rodada-com-ajuda-da-comunidade)

Santo Tirso Curta-metragem 'Bom Dia Alegria' rodada com ajuda da comunidade

'Bom Dia Alegria' é o título da curta-metragem que uma finalista do mestrado em Cinema e Audiovisual da Universidade Católica Portuguesa-Escola das Artes, Teresa Almeida, vai produzir no seu concelho natal, Santo Tirso, com a ajuda da comunidade local.



Lusa

Trata-se de uma ficção, realizada por João Lourenço, em volta de uma mulher que tem um trabalho invulgar: acordar pessoas que têm dificuldade em despertar sozinhas.

Mas a moral da história, explicou à agência Lusa a produtora, Teresa Almeida, de 22 anos, vai "muito além" do simples acordar do sono porque, às tantas, no meio da história, um rapaz requisita os serviços da "acordadora" de pessoas, mas sempre que esta chega lá a casa ele já está desperto.

"Afinal o rapaz está preso na infância e desperta do sono, mas não desperta para a vida real. Esta é a moral da história: o despertar para a vida. Mas temos outras cenas inspiradoras como o serviço de elite oferecido pela empresa que acorda pessoas a uma idosa que vive isolada e acorda com o pequeno-almoço à cabeceira. E a curta também fala de distúrbios emocionais", descreveu Teresa Almeida.

O "Bom Dia Alegria" vai ser rodado em Santo Tirso porque a produtora é natural deste concelho e tem vindo a garantir vários apoios, como a colaboração da comunidade local, da Câmara Municipal e de patrocinadores da região. "Como é um meio pequeno, em que as pessoas não estão habituadas a lidar com estas novidades, foi fácil para mim cativar apoios, usando a motivação do nome do concelho estar ligado a este projeto. No fundo, Santo Tirso é que tem suportado este projeto, ainda que a 'curta' seja feita, à exceção de mim, por pessoas de outras localidades", referiu Teresa Almeida.

Ao todo são 12 os membros da equipa do "Bom Dia Alegria": Teresa Almeida (produtora), João Lourenço (realizador) Simone Almeida (diretora de fotografia), Morgana de Castro (diretora artística), Pedro Baranita (editor) e Manuel João Mendes (diretor de som), bem como vários assistentes.

O elenco é composto por 25 pessoas, incluindo dois protagonistas - Teresa Arcanjo e Cristóvão Carvalhido - e figurantes.

O filme será rodado em Santo Tirso, sobretudo em cenários interiores.

"Pegamos em algo que não existe, a empresa de acordar pessoas, e transformamos em realidade através do cinema com uma mensagem para pensar. E os filmes têm destas coisas surpreendentes? Quem sabe esta não pode ser uma boa ideia de negócio que venha a ser posta em prática", referiu, à Lusa, Teresa Almeida.

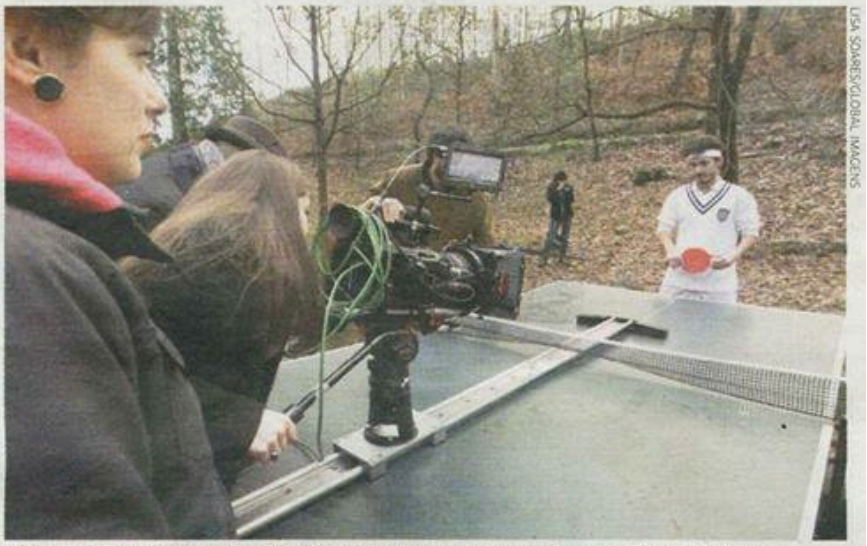
Para ajudar a angariar verba para custear a rodagem do "Bom Dia Alegria", a Câmara de Santo Tirso agendou para sábado, na Biblioteca Municipal, pelas 21:00, uma sessão de curtas-metragens, sendo que o preço da entrada reverte a favor do projeto de Teresa Almeida.

Ao todo serão projetadas cinco curtas: "Um Dia na Vida de D.ª Augusta" (21:15), "Homem do Laço" (21:25), "Retrato da Velhice Portuguesa" (21:37), "O Homem da Máquina dos Sonhos" (21:55) e "Bruto" (22:15).

Fonte: Jornal de Notícias (17 de Fevereiro de 2014)

JORNAL DE NOTÍCIAS
SEGUNDA-FEIRA 17/2/14

ALUNOS FILMAM "CURTA" COM AJUDA DA POPULAÇÃO



LISA SOARES/GLOBAL IMAGENS

Filme de finalistas da Católica do Porto tem estreia prevista no dia 24 de abril

Câmara de Santo Tirso apoiou rodagem com logística e também não faltaram os patrocinadores

Ana Correia Costa
cultura@jn.pt

SÃO OS ÚLTIMOS "clacs" da claquete, os que faltavam para concluir a rodagem de uma curta-metragem realizada e produzida por finalistas do mestrado em Cinema e Audiovisual da Universidade Católica do Porto. E poderia ser mais uma entre tantas outras, não fosse dar-se o caso de, à falta de financiamento do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), ter contado com o apoio das gentes de Santo Tirso, onde foi filmada e de onde é natural a produtora, Teresa Almeida.

As últimas cenas são as de exterior, no meio do pinhal imenso de uma quinta, em dia de alerta laranja meteorológico. A propriedade também foi cedida para rodar o "Bom dia alegria", 17 minutos – a estrear a 24 de Abril, na Católica - inspirados na "enorme dificuldade em acordar" do realizador e argumentista, João Lourenço, 23 anos.

O enredo constrói-se a partir de uma empresa que providencia despertadores humanos, com empregados que vão a casa dos clientes acordá-los. Mas a história acaba por centrar-se na difícil relação que surge entre a funcionária Leonor, "uma pessoa cética, fria e mal-humorada", e Óscar, cliente invulgar e algo "disfuncional"; um solitário herdeiro de uma pequena fortuna que busca companhia e que fará tudo para que ela não deixe de acordá-lo.

Diz-nos João Lourenço que "as leituras [da curta] são várias. Como acordar para o que está à nossa volta. Às vezes, andamos toda a vida a olhar para o lado errado. Todos precisamos de companhia, por mais estranhos que sejamos. Alguém que nos compreenda e aceite".

Os tirsenses aceitaram de bom grado o projeto, que envolveu 24 pessoas, e ajudaram a tapar o buraco deixado pela falta de verbas. "Apesar de Santo Tirso não ter sala de cinema, agarrou nisto de uma forma muito carinhosa. Tivemos uma ajuda enorme a nível de patrocínios, alojamento e alimentação, e a Câmara apoiou com logística e com uma sessão de curtas-metragens", cujas receitas reverteram para a produção do filme, explicou Teresa Almeida. ●

Fonte: Site da Câmara Municipal de Santo Tirso 29/03/2014 (http://www.cm-stirso.pt/frontoffice/pages/590?news_id=224)

CCVA acolhe sessão de curtas-metragens

29 de Março de 2014



O Centro Cultural de Vila das Aves vai receber, dia 29 de março, sábado, pelas 18h00, uma sessão de filmes que inclui o visionamento de cinco curtas-metragens, cuja receita reverte a favor do projeto "Bom Dia Alegria", de Teresa Almeida, natural de Santo Tirso e finalista do Mestrado em Cinema e Audiovisual da Universidade Católica Portuguesa-Escola das Artes.

Apoiada pela Câmara Municipal de Santo Tirso, a película é integralmente rodada no concelho e conta a história de uma mulher cuja função é acordar pessoas. Até que surge um cliente invulgar…

A primeira das cinco "curtas" a ser exibida tem a duração de oito minutos e tem por título **"Um Dia na Vida de D.ª Augusta"**. Este documentário, produzido em 2011 e rodado em Santo Tirso, apresenta a vida de Dona Augusta, uma munícipe de Santa Cristina do Couto que dedicou toda a vida à agricultura e ao campo, até decidir aprender a ler e a escrever.

"Homem do Laço", realizado, em 2011, por Pedro Barantia, é um documentário sobre a vida do emblemático adepto do Boavista FC e da cidade do Porto, conhecido por "Manuel do Laço", em virtude da sua indumentária. O filme tem a duração de 12 minutos.

"Retrato da Velhice Portuguesa" é a terceira proposta fílmica em exibição que fala da solidão dos mais velhos. Esta "curta" tem autoria de João Lourenço e dura três minutos.

Segue-se o filme **"O Homem da Máquina dos Sonhos"**, também realizado por João Lourenço, em 2012, uma espécie de homenagem a um dos últimos projetistas em Portugal a trabalhar em película, natural de Amarante. São 19 minutos de documentário.

A finalizar a sessão cinematográfica no Centro Cultural de Vila das Aves, é exibido o filme **"Bruto"**, que conta a história de um detetive privado, cuja paixão já não via há mais de 10 anos. Um filme que retrata os anos 40, em Portugal. A ficção é assinada por João Lourenço e dura 28 minutos.

ANEXO S: Orçamento de Pré-Produção do *Bom dia, Alegria!*

Descrição	Valor Estimado	Apoio	Valor Gasto
HONORÁRIO TOTAL DO ELENCO	**1025€**	**700€** **Universidade Católica Portuguesa do Porto – Escola das Artes**	325€
EQUIPAMENTO TÉCNICO, SALAS DE PÓS-PRODUÇÃO DE VÍDEO E DE SOM	**20.000€**	**Universidade Católica Portuguesa do Porto – Escola das Artes**	0€
ALUGUER DOS ESPAÇOS DE FILMAGENS E DE EQUIPAMENTO TÉCNICO COMPLEMENTAR	**1200€**	**CIMBALINO** **Estimativa de apoio em 800 euros.**	400€
ALIMENTAÇÃO PARA TODO ELENCO E EQUIPA TÉCNICA DURANTE 10 DIAS + 3 DIAS DE CASTING + DIAS DOS ENSAIOS	**1350€**	**Restaurantes:** - **Campinhos (Santo Tirso)** - **Churrascaria Boavista (Porto)** - **Alicantina (Porto)** - **Excelência (Santo Tirso)** - **Universal (Santo Tirso)** - **Tirsense (Santo Tirso)** **Apoio em cerca de 1000 euros**	350€
DESPESAS DE DESLOCAÇÃO (COMBUSTÍVEL E PORTAGENS)	**431.2€**	**------**	431.2€
ALUGUER DE UMA CARRINHA DE TRANSPORTES	**40€/H**	**Carrinha de Teresa Almeida (Carrinha de Material)**	0€
ALOJAMENTO PARA A EQUIPA	**0€**		225€
ADQUIRIR OU ALUGAR ACESSÓRIOS INDISPENSÁVEIS AO FILME (EX: RELÓGIOS E MOBÍLIA CLÁSSICA DESGASTADA)	**800 a 900 €**	**----**	75€
MATERIAL DE CONSTRUÇÃO DE CENÁRIO	**200 a 300 euros**	**Desconto Leroy Merlin em 75 %** **(numa primeira compra)** **Universidade Católica Porto** **(valor de 200 euros)**	235 €
VESTUÁRIO/MAQUILHAGEM	**350€**	**Morgana (Directora de Fotografia)** **Teresa** **(Produtora)**	95€

		e **João** **(Realizador)** **Cosmética Norte** **E** **Isabel Araújo**	
PRODUTOS DE IMPRESSÃO E GRÁFICA (EX: POSTERS DO FILME)	125€	**Tipografia Nova (Santo Tirso)** **Apoio no valor de 80€**	45€
DIREITOS DE AUTOR DAS MÚSICAS DO FILME	150€		0€
DIVULGAÇAO (PUBLICIDADE FACEBOOK)	4€/DIA		24€
ESTACIONAMENTO PALÁCIO DA JUSTIÇA	160€	**Estacionamentos SABA**	40€ - 10 DIAS
DIVULGAÇÃO E ENVIO DO FILME PARA FESTIVAIS			450 EUROS
EXTRAS	0€		146,8 €

Valor gasto: 2 842,8€

APOIOS

Através dos apoio da Câmara Municipal de Santo Tirso e do Casino de Espinho conseguimos, para além do apoio monetário de cerca de seiscentos euros, conquistar novos patrocinadores durantes essas sessões. Foi o caso de *Francisco Coelho* (240 euros), *Lavandaria Bom Sucesso* (150 euros), *Ourivesaria Plácido* (50 euros), e *Casa Reis* (50 euros). Eis a tabela com todos os apoios:

Dolce Vita Porto 1412 euros	DOLCE VITA SHOPPING PORTO
Rendez Vous 250 euros	RENDEZ VOUS
Francisco Coelho c. lda 240 euros	Francisco Coelho & C. Lda
Lavandaria Bom Sucesso 100 euros	LAVANDARIA BOM SUCESSO
Bazar Desportivo 40 euros	Bazar Desportivo
Oficinas em Santo Tirso 100 euros	Auto-Eléctrica de João Miranda da Silva

Ourivesaria Plácido 50 euros	
Casa Reis 50 euros	
Câmara Municipal de Santo Tirso e Casino de Espinho (através das sessões de angariações de fundos) 600 euros	SANTO TIRSO CÂMARA MUNICIPAL SOLVERDE
Universidade Católica Portuguesa 700 + 200 euros (estruturas para estúdio TV)	CATÓLICA PORTO ARTES

LOCAIS DE FILMAGENS

Aluguer de espaço – Oferta

Spot "Bom Dia Alegria" Genérico	Moviflor
Escritório "Bom Dia Alegria"	FELPOS DOMINGOS DE SOUSA & FILHOS, S.A.
Vários locais da casa de "Óscar"	Clube Fenianos Portuenses "Pelo Porto"
Exterior da Casa de "Óscar"	Boeira Portugal in a bottle
Restantes Locais	**Casa da Produtora, Teresa**

APOIO/OFERTA DA ALIMENTAÇÃO :

Restaurante Campinhos	Oferta de dois almoços para toda a equipa e elenco.
Restaurante Alicantina	ALICANTINA Restaurante & Pastelaria Rua do Campo Alegre * Arrábida Shopping * Rua de Bessa Leite Oferta de um almoço para toda a equipa e elenco.
Restaurante	Oferta de um almoço para toda a equipa e elenco.

Churrascaria Moura	
Restaurante Churrascaria Pão de Açúcar	Oferta de um almoço para toda a equipa e elenco.
Restaurante Excelência de Sabores	Oferta de dois almoços para toda a equipa e elenco.
Restaurante Tirsense	Oferta de um almoço para toda a equipa e elenco.
Restaurante Universal	Oferta de dois almoços para toda a equipa e elenco.

APOIO/OFERTA DE VESTUÁRIO/ MAQUILHAGEM/ MATERIAL CENOGRÁFICO E TÉCNICO:

Empréstimo da Roupa	
Desconto de Maquilhagem	
Desconto em Material	

Empréstimo da Grua e da Lente Grande Angular
Oferta de Material Tipográfico
SABA Estacionamentos (desconto) -Não utilizado.