

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
5 de Janeiro de 2023
CARTA BRANCA A FERNANDO MATOS SILVA

SALTIMBANCOS / 1951

Um filme de Manuel Guimarães

Argumento: Manuel Guimarães e Leão Penedo, baseado no livro “O Circo” (1945), de Penedo / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco): Salazar Dinis / *Cenários:* Frederico George / *Figurinos:* Alberto Anahory / *Música:* trechos das Sinfonias nº 3, 5, 6 e 7 de Beethoven / *Montagem:* Isabel de Sá, Manuel Guimarães / *Som:* Luís Barão / *Interpretação:* Artur Semedo (*Tony*), Helga Liné (*Delmirinha*), Maria Olguim (*Miss Dolly*), José Victor (*Felismino*), Jorge Tu-Ching (*Fred*), Manuel Correia (*Adriani*), Jaime Zenóglia (*Jesuino*), Fernando Gusmão (*Chico*), Idalina Guimarães (*Gabriela*), António Rosa (*o malabarista*), Andrade e Silva (*o palhaço rico*), João Fernandes (*o palhaço pobre*), Tina Coelho (*a mulher dos ovos*), Mariana de Castro, os Irmãos Emilianos, os Irmãos Leopoldos, as Irmãs Jarques, Tomar, Zetty e o burro Canário.
Produção: Manuel Guimarães / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm / *Duração:* 91 minutos / *Estreia mundial:* Lisboa (cinema Éden), 25 de Janeiro de 1952 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 11 de Março de 1997, no âmbito do ciclo “Manuel Guimarães

Os 50 são unanimemente considerados como o período mais fraco de toda a história do cinema português. A receita da comédia salazarista, inegavelmente viável do ponto de vista ideológico e económico nos anos 30 e sobretudo 40, simplesmente deixara de funcionar (todos os filmes mais conhecidos deste género - que são *clássicos do cinema português*, por mais que a ideia possa fazer esperar - são anteriores a 1950) e o clima político e económico do país não permitia que se saísse da norma estabelecida. O fracasso comercial de **Vendaval Maravilhoso** (1949), de Leitão de Barros, primeira e ambiciosa “*produção transatlântica*”, isto é, luso-brasileira, deve ter anuviado ainda mais o ambiente. Além disso, como observa Luís de Pina num texto de 1985 (“Quando o Cinema era Novo”, no catálogo *Cinema Novo Português 1960/74* da Cinemateca Portuguesa), este fenómeno foi acelerado pela criação da Radiotelevisão Portuguesa em 1955 (as emissões começariam em 1957), “*que iria estruturar-se contra o cinema e constituiria o meio audiovisual preferido do poder, que desiste dos filmes e fomenta o vídeo como instrumento privilegiado de difusão ideológica, cultural e recreativa*”. Depois do período de estiagem que foram os anos 50, o cinema português se renovaria nos anos 60 com o Cinema Novo, entrando assim em sintonia com as transformações que ocorriam no cinema mundial.

Tudo isto é certo e verdadeiro, mas omite a presença da voz de Manuel Guimarães, autêntico resistente do interior no cinema português dos anos 50 (“*eu estava só, lutando ferozmente contra uma engrenagem que do cinema apenas queria se servir, sem olhar a meios e consequências*”). Cinema que ele certamente abominava mas conhecia por dentro, pois ao estrear-se na realização já tinha sido assistente de realização de uma das mais célebres comédias salazaristas (**O Leão da Estrela**) e uma menos célebre (**O Grande Elias**), além de ter trabalhado com o cineasta oficial do regime, o arquimedíocre António Lopes Ribeiro, de quem foi assistente em **Amor de Perdição** e **Frei Luís de Sousa** e que lhe dera a primeira oportunidade profissional ao convidá-lo para ser assistente de realização de Manoel de Oliveira em **Aniki Bobó**. Manuel Guimarães, que morreria apenas nove meses depois da libertação do seu país num famoso mês de Abril, declarou numa entrevista tardia que “*nos anos 50, se não quiséssemos pactuar com o regime era preciso passar fome*”.

Saltimbancos, a sua longa-metragem de estreia foi um verdadeiro ovni no cinema português de então. Disto se deram conta tanto o regime, que a partir daí dificultou a carreira do realizador, como os seus adversários. Todo um número especial (nº 13, Janeiro de 1952) de *Imagem*, que se definia na capa como um *Revista Popular de Cinema* (naqueles tempos, *popular* podia ser, embora não obrigatoriamente, uma senha para *marxista-leninista*), foi dedicado ao filme, visto e apresentado como um exemplo do que devia ser feito em Portugal. O dossier, feito com muita seriedade e não num espírito propagandístico, começa com um editorial intitulado “Cinema de Sacrifício”, assinado por Baptista Rosa, que define o filme como “*o farol perdido na bruma, indicando a rota ignorada*” e é seguido por textos ou notas de Roberto Nobre, Luiz Francisco Rebelo, Fernando Namora (“Bravo, Manuel Guimarães!”), Alves

Redol (“Primeiro passo para um cinema melhor”), José Cardoso Pires (“Arte e Comércio”, um título prosaico que não faz jus ao teor do texto), além de um inquérito a diversas personalidades sobre o filme (Perdigão Queiroga lamenta que se tenha “*esquecido o público*”...), um desenho de Júlio Pomar sobre o tema do circo, uma publicidade de duas páginas (“*Kodak é a película escolhida para as grandes produções. Por isso Os Saltimbancos foi filmado sobre película Kodak*”) e em destaque, numa caixa, o seguinte comentário de Adolfo Casais Monteiro: “**Saltimbancos** é o primeiro filme português sério que não faz rir”.

É evidente que tanto quanto ao filme propriamente dito, os elogios entusiastas a **Saltimbancos** dirigiam-se ao tipo de cinema que este ilustrava: um cinema com ambição de qualidade formal e seriedade de conteúdo, em tempos em que o *entertainment* não era associado a obras de qualidade e, de qualquer maneira, o cinema de *entertainment* português era pior que péssimo; uma visão menos cor-de-rosa na realidade local, que já vem expressa no próprio título da obra, autêntico gesto de transgressão num regime em cujos filmes o dinheiro aparece frequentemente por milagre (vindo de uma tia ou primo no Brasil), mas que propunha o seguinte pacto social: passar fome ou emigrar; uma filiação direta à “escola” cinematográfica que maior impacto teve a seguir à Segunda Guerra Mundial, o neo-realismo italiano (e Manuel Guimarães já era associado ao neo-realismo português no domínio literário). O título não é certamente fortuito, já que o romance do qual foi adaptado se intitula *O Circo*. A palavra *saltimbancos* despe o circo das suas conotações “poéticas”, de mundo da ilusão consentida, com pessoas que voam, mulheres que ficam de pé no dorso de um cavalo e feras que saltam através de círculos de fogo. *Saltimbancos* é uma palavra ligeiramente pejorativa e sobretudo sublinha a ausência de qualquer estabilidade na vida daquelas pessoas, que pertencem às margens da sociedade e exercem uma profissão igualmente à margem. Um *saltimbanco* não tem teto, não tem casa, não tem eira nem beira, numa completa contradição com as míseras mitologias do cinema salazarista, organizado à volta do lar familiar, mundo fechado entre “*quatro paredes caiadas*”, cinema que veicula uma visão do mundo tão mesquinha e tacanha que nele a capital do país pode se reduzir a um bairro ou a um simples edifício, como em **O Pátio das Cantigas**. A própria presença de uma criança mestiça e que trabalha (embora não na lavoura nem nas obras) já é uma anomalia neste cinema, como o é a presença de alguns autênticos artistas de circos pobres, autênticos saltimbancos, devidamente identificados no genérico. E numa cena absolutamente insólita no cinema português de então, o velho palhaço reformado que vem mendigar emprego, acaba por dizer que aceita qualquer coisa, do contrário vai passar fome (antes disso, o prestidigitador comera um dos pombos com os quais fazia o seu número). É pronunciada assim a palavra tabu, que ninguém sonhava em pronunciar no cinema em tempos de Salazar, mas cuja realidade a maioria da população portuguesa conhecia muito bem (treze anos depois do filme de Manuel Guimarães, em **Belarmino**, quando perguntam ao pugilista transformado em engraxador se ele passa fome ele dá, com um sorriso modesto, esta resposta terrível, que vale todos os tratados de sociologia: “*Fome de três dias, não*”).

Saltimbancos certamente tem imperfeições, mas estas não se devem às capacidades do realizador e sim ao que poderíamos considerar defeitos estruturais do cinema português de então, como certas réplicas longas e explicativas, que levam os atores a um tom demasiado artificial. Como observou José Cardoso Pires no mencionado número de *Imagem*, “*no mau tudo é fácil e admissível, no bom nada se tolera que venha em prejuízo do nível geral*”. Esta é uma observação de quem viu o filme à época e que diz também que “*Cocteau surpreender-se-ia com o sentido plástico do enquadramento*” de um idílio entre Artur Semedo e Elga Liné. Hoje, os defeitos do filme não precisam ser desculpados, mas contam certamente menos do que as suas qualidades. Estas não se limitam a certos pormenores conseguidos, são palpáveis na profunda coerência do filme, no uso da voz *off* que situa no passado uma história que vemos no presente, no uso inteligente de trechos de Beethoven, no domínio do espaço e do tempo. Embora talvez tenha sido inevitável, é profundamente injusto que este filme tenha sido esquecido e que não se tenha estabelecido um laço entre Manuel Guimarães e aqueles que vieram depois dele e fizeram o Cinema Novo. Este laço pode ser estabelecido hoje, quando talvez ainda não seja tarde demais.

Antonio Rodrigues