

MARIA DO ROSÁRIO LUPI BELLO  
Universidade Aberta e Universidade de Coimbra

## A IMPLOÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS: DUAS FACES DE UMA MESMA MOEDA

Na sua obra conjunta *Ler cinema: o nosso caso (conversas e outros textos em volta de um certo cinema português)*, organizada por Regina Guimarães e Saguenail, diz a primeira, a certa altura:

Apesar de estarmos um pouco à espera disso, pelo carácter marcadamente urbano da maioria dos cineastas, quando perguntávamos o que era português no cinema português as pessoas riam-se. “Vêm agora estes pacóvios do Porto preocuparem-se com o que é português no cinema português, francamente isso não é problema para ninguém. Nós estamos em Lisboa como estaríamos em Berlim, Nova Iorque ou Tóquio, é tudo a mesma coisa”. As pessoas achavam, de uma forma geral, a pergunta perfeitamente descabida. O Oliveira não. Levou aquilo muito a sério e respondeu-nos que o que era português era a erva daninha. Invadem, destroem, devastam, e aquilo que volta a nascer é o que é português. É interessante ter sido o único a responder. Num país que sofre intensamente de excesso de identidade, é curioso que haja tão pouco à vontade para falar de uma coisa destas. Se ao menos houvesse uma recusa... mas porquê fazer disso um tabu? (Guimarães e Saguenail, 2007: 34-35)

A procura de uma reflexão de fundo sobre a natureza mais ou menos específica daquilo a que possa chamar-se “cinema português” tem revelado, nos últimos anos, duas tendências principais, de sinal contrário, que parecem constituir-se como as duas faces de uma mesma moeda: por um lado, a opinião, cada vez mais clara (ou mesmo o tabu, a acreditar em Regina Guimarães), sobretudo por parte de alguns cineastas do cinema “de arte” ou “de autor”, acerca da vacuidade de tal tentativa – dada a marca de variedade e originalidade que se afigura como predominante na produção cinematográfica feita em Portugal – e, por outro lado, uma irreprimível e recorrente indagação (como a que acima se transcreve) acerca da possibilidade de encontro de uma (ou mais) linha(s) caracterizadora(s) da Sétima Arte portuguesa, como se a busca dessa eventual “portugalidade” fosse condição *sine qua non* para a adequada compreensão e contextualização de cada objecto cinematográfico do nosso País.

O presente artigo assume-se como tentativa de contribuição para esta dupla reflexão em curso, sem ter qualquer pretensão de fornecer hipóteses

simplistas ou fechadas. A via que aqui se pretende percorrer não deseja ser meramente a enésima hipótese explicativa do que é especificamente “nosso”, mas vai antes no sentido da consideração de uma abordagem global, que, aceitando as duas leituras acima referidas, questione as principais linhas evolutivas do nosso cinema do último meio século, procurando identificar tanto os grandes momentos históricos de viragem quanto a eventual permanência de alguns traços culturais invariantes que se demonstrem reveladores de uma fisionomia nacional e das suas origens e consequências. A pertinência desta investigação revelou-se a partir da constatação de que nenhuma destas duas “resoluções” de abordagem ao cinema feito em Portugal esclarece uma especial tendência para fazer do cinema o “lugar” de uma permanente reflexão sobre o próprio País e a própria cultura, conferindo, assim, desde logo, ao nosso cinema um traço identitário marcadamente auto-reflexivo, cujas motivações importa discernir.

Assim, na investigação levada a cabo para este fim, procurou-se dar particular atenção à quantidade de vezes que o cinema português aborda, analisa, problematiza “Portugal”, atendendo às mutações que essa abordagem manifesta e procurando descortinar tanto as razões de carácter sincrónico (e, portanto, histórico-social e político) que as favorecem, quanto a permanência diacrónica de uma tendência que possa globalmente considerar-se “nossa”. Ao mesmo tempo, fez-se acompanhar este estudo de uma atenção à relação que o nosso cinema tem estabelecido com o seu público, em busca da possível descoberta do nódulo da questão: existe, ou não, uma relação entre um certo modo de reflectir cinematograficamente o nosso País e uma maior ou menor adesão, por parte do público, a esse olhar? Evidentemente que esta constatação implica uma profunda análise da nossa produção cinematográfica e da sua recepção. Foi a isso que, depois de alguns anos de estudo, nos dedicámos mais intensamente durante vários meses, com a consciência de tratar-se de um trabalho nunca concluído. As ilações que aqui se apresentam estão longe de serem exaustivas, mas julgamos demonstrarem já suficiente reflexão para que seja possível começar por tirar algumas – ainda que eventualmente provisórias – conclusões.

Num primeiro e global olhar sobre a História do Cinema Português dos últimos 50 a 60 anos, é mais do que evidente o fenómeno da passagem de uma cinematografia muito “normativizada” e popular, típica dos anos 30 a 50, para a afirmação do cinema de autor, assumidamente subversivo e experimental dos anos 60, atravessando-se a fase de uma forte politização e ideologização do cinema (nos anos 70 e primeira metade da década seguinte), e passando-se em seguida por várias tentativas de maior conquista do grande público através da aposta na “pura” ficção (sobretudo nos anos 80), até se chegar à tendência mais irreverente do “realismo” radical dos anos 90 e inícios do século XXI. Arriscando fazer um *zoom* ao que em cada uma destas décadas se produziu no nosso País, é possível dar-nos conta de alguns aspectos predominantes que aqui vale a pena referir e a partir dos quais procuraremos avançar na nossa reflexão.

1. Os anos 40 do século XX produzem a cinematografia típica de um País sem grandes posses nem arrojados, caracterizado por um bem “incentivado” e entusiasta patriotismo, que transmite, com maior ou menor autenticidade, a sensação de uma felicidade assegurada e sem

grandes sobressaltos (nem negativos nem positivos). O sentimento de segurança que o regime salazarista apesar de tudo transmitia reflecte-se numa cinematografia ausente de problematidade, relativamente pouco ambiciosa, satisfeita por traduzir correctamente (tanto enquanto retrato social como enquanto objecto cinematográfico) o quotidiano popular de uma sociedade que, nos seus hábitos, gostos e humor, se assumia claramente “portuguesa”. No livro que João Bénard da Costa publicou em 1996 para discutir a questão da existência ou não existência de um “cinema português” (com o sugestivo e provocatório título *O cinema português nunca existiu*), a sua respectiva qualidade (ou falta dela) e a relação que o mesmo tem estabelecido com o público português, o autor afirma claramente que nos anos 40 “a situação das personagens era a situação real” da esmagadora maioria dos frequentadores das salas de cinema. E acrescenta:

Eram muitos? Eram. Mas não eram todos. E os outros, pelo menos os outros com voz activa, nunca esconderam o seu altivo desprezo por esse cinema. Não estou a referir-me às classes dominantes, que, em Portugal, para nossa desgraça, raramente tiveram mais letras e mais luzes do que os criados ou os imitadores. Estou a pensar na nossa inteligentsia, que, até aos anos 50-60, olhou sobranceiríssima o cinema português. (Costa: 1996: 58).

O argumento de Bénard da Costa vai no sentido de diagnosticar acerca da má imagem que o nosso cinema tinha – e tem – junto da crítica, a qual se revelou muito pouco favorável mesmo quando o cinema tinha grande eco junto do público. Afirma em seguida que o escritor José Gomes Ferreira foi, nessa altura, a honrosíssima excepção, tendo elogiado o filme *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, e sendo mais tarde seguido por José Régio e o grupo da *Presença*, os quais publicam a primeira revista cultural com uma coluna sobre cinema. O próprio Movimento cineclubista dos anos 40 ignora o cinema português no seu programa, favorecendo, assim, o alargamento progressivo, nos anos 50, dessa opinião negativa, que se estende ao público em geral.

O aspecto que aqui nos importa agora salientar é o facto de que a identificação entre um determinado retrato de Portugal e o público que a ele assistia nas salas de cinema assumiu proporções inegáveis nos anos 40, constituindo apenas a classe intelectual a excepção a esta reacção de agrado – não tanto, certamente, por discordar da veracidade desse retrato, mas sim por desejar ardentemente que Portugal não fosse aquilo que, através dele, despudoradamente demonstrava ser. O desprezo pelo nosso cinema coincidia, assim, com o desprezo por uma determinada visão do País, arrastando, nesse juízo, o próprio objecto cinematográfico enquanto tal.

Os anos 50 não introduzem alterações de fundo a este cenário. Um relance pelos filmes realizados entre 1950 e 1959 mostra como as temáticas se mantêm idênticas. Embora a típica “comédia à portuguesa” tenha tido o seu auge nos anos 40 (com filmes que ficaram famosos, como *O Pai Tirano*<sup>1</sup>, de António Lopes Ribeiro, *O Pátio das Cantigas*, de

---

<sup>1</sup> Devido à grande quantidade de títulos de filmes referidos, adopta-se o seguinte critério em relação às datas, a fim de não pesar o artigo com datação excessiva: sempre que o texto indique a década a que o filme pertence, omite-se a data específica; mantém-se esta indicação apenas quando não é referido

Ribeirinho, *O Costa do Castelo*, *A Menina da Rádio* e *O Leão da Estrela*, todos três de Arthur Duarte), os anos 50 tentam dar continuidade a essa tendência, com obras como, por exemplo, *O Grande Elias*, também de Arthur Duarte, *Madragoa*, de Perdigão Queiróga, *Perdeu-se um marido*, de Henrique Campos. O gosto em difundir a nossa tradição literária, tanto através da adaptação de novelas e romances ao ecrã como através da valorização de temas, figuras e obras da nossa cultura (que, na década anterior, dera origem a filmes como *Amor de Perdição*, de António Lopes Ribeiro, *Inês de Castro* e *Camões*, ambos de Leitão de Barros, e *A Morgadinha dos Canaviais*, de Caetano Bonucci), é visível ainda nas realizações de António Lopes Ribeiro: *Fr. Luís de Sousa* e *O Primo Basílio*. A temática da fé (tratada, nos anos 40, em obras como *Fátima, terra de fé*, de Jorge Brum do Canto e *Rainha Santa*, de Rafael Gil e Aníbal Contreiras), mantém-se ao longo da década de 50 do século XX (*Senhora de Fátima*, de Rafael Gil, *Planície Heróica*, de Perdigão Queiróga, *A luz vem do Alto*, de Henrique Campos, *Portugal de Cristo*, de Armando Aragão), assumindo-se explicitamente como traço identificador da cultura portuguesa. Por outro lado, começam a surgir filmes que tratam a questão de África, obviamente enquadrada numa perspectiva colonial. É o caso, em 1953, de *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto, e *Chikwembo! – Sortilégio Africano*, de Carlos Marques, ambos sobre Moçambique. A década de 50 dá, pois, continuidade ao desejo de representação de um Portugal cuja “essencialidade” se deseja constantemente figurar e difundir de acordo com um determinado imaginário cultural (*Chaimite* ganhou o Grande Prémio do SNI em 1953 e *Rapsódia Portuguesa*, de João Mendes, recebeu do mesmo organismo o prémio de melhor filme de 1958, numa obra que, como afirma José Matos-Cruz (1999: 110), procura captar “a síntese da vida e da alma de Portugal [...] num registo que alia o realismo à poesia”), mas é, ao mesmo tempo, uma época de estagnação criativa, atravessando o famoso “ano zero”, 1955, em que nenhum filme foi produzido.

Como é sabido, são os anos 60 que vão trazer “sangue novo” ao nosso cinema, com obras de ruptura, que introduzem a estética da “nouvelle vague” francesa: *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, *Belarmino*, de Fernando Lopes e, na entrada da década seguinte, *O Cerco*, de António da Cunha Telles, são os exemplos mais flagrantes. Mas a inovação que as novas tendências introduzem não são apenas estéticas; fazem-se acompanhar de um deslizar temático, onde é visível a passagem de uma abordagem “colectiva” (em que cada filme procurava ser, a seu modo, “Portugal”) para uma abordagem “singular” – não apenas porque cada filme procura espelhar o sentir do seu específico “autor”, mas também porque (e é este aspecto que aqui mais nos interessa) começa a surgir a tentativa de que, ao contrário do habitual, passe a ser o caso *individual* – e não o *comunitário* – o foco de interesse da intriga. Assim, dos acontecimentos e figuras do bairro onde se vive, passa-se para o drama pessoal de um ser humano que, não por acaso, mantém com o seu contexto social relações de tensão ou mesmo de conflito aberto. É o que acontece com o provinciano Júlio de *Os Verdes Anos*, com o pobre ex-boxeur Belarmino ou com o “cerco” da jovem lisboeta Marta, todos eles figuras em choque com o seu meio, denunciando uma solidão que é sobretudo

---

previamente esse enquadramento epocal ou quando, por alguma razão particular, ela se reveste de significativa importância.

interior. Obviamente que há, nestes retratos de personagens desamparadas e perdidas, a marca da estética neo-realista de origem italiana (*Dom Roberto* (1962), de José Ernesto de Sousa, é talvez o caso mais paradigmático desta sensibilidade). Mas é também verdade que essa influência se vai metamorfoseando num estado de espírito que é o do *spleen* de uma geração que se reconhece desejosa de mudança, e portanto, fortemente antagonista da realidade portuguesa sua contemporânea, mas ao mesmo tempo ainda incapaz de identificar um novo rumo. Luís de Pina sintetiza o estado de ânimo desta nova geração, cujo mal-estar não pode – e/ou não sabe – ainda assumir uma expressão clara:

Esta geração é uma geração de resistência, uma geração de esquerda ou, pelo menos, inconformada. Tinham-se acabado os mitos do cinema anterior, porque tinham acabado os mitos do regime. A nova geração [...] não quer a possibilidade de um cinema de prestígio formal e vazio de conteúdo. Será pobre o seu cinema, mas é um cinema de resistência e de dúvida: a mesma juventude que os novos cineastas querem mostrar está a morrer e a sofrer em África, como vai acontecer com alguns dos próprios cineastas. O cinema, para o regime, não pode exprimir a grande dúvida nacional, por isso haverá que refugiar-se na pesquisa formal, na experiência, na alusão, nas entrelinhas, no desespero humano. (Pina, 1977: 67)

E, numa pergunta retórica que procura justificar este cinema “triste”, assim admitindo implicitamente alguma da reacção negativa que ele também recebeu e recebe, acrescenta imediatamente Luís de Pina:

Podemos reprovar à nossa geração a dúvida, a sombra, a falta de esperança, mesmo a morte que se abate, como em *Verdes Anos*, sobre as relações das pessoas?

Mas a par destas iniciativas mais arrojadas, onde se torna cada vez mais visível a aliança entre a “sombra” dos protagonistas e o olhar crítico e angustiado sobre Portugal, mantêm-se algumas das tendências anteriores: a aposta na adaptação literária (*As Pupilas do Senhor Reitor*, de Perdigoão Queiróga, *Retalhos da Vida de um Médico*, de Jorge Brum do Canto, *A Caçada do Malhadeiro*, de Quirino Simões); a valorização de tradições nacionais (*Pão, Amor e... Totobola!*, *Fado Corrido*, *A última pega*); África (*Catembe*, *29 irmãos*, *A voz do sangue*, *Angola*, *Uma vontade maior*, *O Amor desceu em pára-quedas*, entre outros), ao mesmo tempo que se assiste à tentativa de introduzir filmes com acção e *suspense*, sobretudo de cunho policial (*Fim de semana com a morte*, *Operação Dinamite*, *Sete balas para Selma*, *O diabo era outro*, etc.), mas que não chegam a atingir uma qualidade digna de nota.

A década de 70 irá trazer, com a revolução de Abril, uma acentuada politização do nosso cinema, à qual dificilmente algum realizador escapará (com a óbvia excepção de Manoel de Oliveira, que em 1974, em plena convulsão revolucionária, filma tranquilamente a sua versão da mística obra de José Régio, *Benilde ou a Virgem Mãe*). Alberto Seixas Santos e Eduardo Gueda – com obras como, respectivamente, *Brandos Costumes*, no primeiro caso, e *O funeral do Patrão* e *A santa Aliança*, no segundo – são dois dos cineastas que mais claramente assumem a sua militância política,

mas a produção cinematográfica desta década está, de um modo geral, e como talvez não pudesse deixar de ser, determinada pelo compromisso ideológico. Como resume Bénard da Costa (Costa, 1991: 146), “Na euforia reinante, os cineastas – ou a generalidade deles – acharam que tinham muito mais que fazer do que ir filmar para os estúdios. A rua era agora o *plateau* e o *décor*, e era nela e para ela [...] que quem tinha olhos para ver se devia voltar. Reaprender tudo, começar do zero”. A história mostraria, porém, que não seria o experimentalismo estético a “dar cartas” nestes anos. Algumas iniciativas, é certo, fugiam da tendência geral: Manuel de Guimarães era capaz de afirmar a sua posição pessoal na expressão inacabada e poética do seu *Cântico Final*, António de Macedo preferia a via de uma espécie de espiritualismo provocador e iconoclasta (com *As Horas de Maria*) e António Reis e Margarida Martins Cordeiro assinavam o seu forte, belo e polémico *Trás-os-Montes*. Por outro lado, João Mário Grilo surgia, em 1979, como realizador jovem e estreante, com o seu *Maria*, filme intimista e encantatório, que denotava desde logo a aposta na via aberta pelos cineastas do novo cinema, enquanto que Monique Rutler se afirmava como realizadora interessada no aspecto documental e sociológico da ficção (*Velhos são os trapos*).

Os anos 70 revelam-se, assim, como uma tumultuosa época de indefinições e desejo de novidade, que, a par de algumas obras de charneira (às já referidas é de juntar, da autoria de Oliveira, *O Passado e O Presente*, *Benilde* e *Amor de Perdição*, bem como *Uma abelha na chuva*, de Fernando Lopes, e os filmes de João César Monteiro *Que farei eu com esta espada?* e *Veredas*), se caracteriza pelo tom panfletário da maior parte dos filmes, mantendo e acentuando também a temática africana (embora de sinal contrário ao anterior). “Portugal” torna-se, pois, presença constante na esmagadora maioria das obras que por cá se fazem, oscilando entre a abordagem de crítica sócio-política e o registo etnográfico e sociológico, por vezes quase documental (*Cavalgada segundo S. João, o Baptista*, de João Matos Silva, e *Emigr/antes... e depois?*, de António Pedro Vasconcelos, *Nós por cá todos bem*, de Fernando Lopes, entre outros). Nos finais da década de 70 estão ainda muito frescos os efeitos da revolução para que possa avaliar-se o seu impacto estético-cultural, mas começa já a delinear-se a tendência para fazer coincidir dois tipos de mal-estar: a busca pessoal de sentido parece encontrar, na instável situação colectiva que Portugal vive, o terreno predilecto e preponderante para se exprimir, numa fusão temática que só poucas vezes se consegue distinguir.

A década seguinte irá dar lugar a uma espécie de “fuga para a frente”. À *vol d’oiseau* é possível verificar que tanto a temática estritamente política como a sua versão mais etnográfica mantêm uma significativa incidência, principalmente na primeira metade da década de 80 (a título de exemplo, podem citar-se, no primeiro caso, *A noite e a madrugada*, de Artur Ramos, *Bom povo português*, de Rui Simões, o muito bem recebido *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha, e, no segundo, *Bárbara*, de Alfredo Tropa, *Verde Vinho – Romance dum Emigrante*, de Manuel Gama, *Ao fundo desta estrada*, *Longe é a Cidade* e *O Pão e o Vinho*, todos três de Ricardo Costa, *Moura Encantada*, de Manuel Costa e Silva, etc.). Mas parece bastante razoável considerar que a insistência na representação de uma realidade própria, com todo o peso que um olhar simultaneamente crítico e amável lhe atribuía, tenha estado na origem de um desejo de uma maior e mais “ligeira” ficcionalização, a

qual, aliando-se à tentativa de conquista de um público mais alargado, levou à aposta em filmes de entretenimento e acção: *Kilas, o mau da fita e Sem sombra de pecado*, ambos de José Fonseca e Costa, e *O Lugar do Morto*, de António-Pedro Vasconcelos, constituem êxitos de bilheteira que procuram reconciliar os portugueses com o seu cinema, exorcizando, como diz Carolin Overhoff Ferreira, as “contradições da sociedade pós-revolucionária” (Ferreira, 2007: 178-179) e “distraindo” o público da preocupação com a realidade nacional, tão tematizada durante os áridos anos 70. Há mesmo quem faça a tentativa de recuperar algum do espírito mais descontraído da típica comédia “à portuguesa” dos anos 40, como é o caso de Galvão Teles, com o seu *A vida é bela?!*, mas a experiência não tem seguidores.

Paralelamente, prosseguem o seu trabalho eminentemente pessoal aqueles que são, ou se vão tornando, realizadores “de culto”: João César Monteiro, João Botelho, Manoel de Oliveira (com obras tão díspares como *Silvestre e Recordações da Casa Amarela, Conversa Acabada, Um adeus português e Tempos Difíceis, Francisca, Le Soulier de Satin, e Os Canibais*). Se César Monteiro começa por fazer também da sua obra o lugar de um questionamento que, tal como em tantos outros cineastas, alia a situação pessoal à situação colectiva, Botelho cria o distanciamento crítico que a mediação literária introduz, ironizando metaforicamente sobre a sociedade portuguesa, e Oliveira mantém a sua pessoalíssima posição, escapando sempre a toda e qualquer hipótese de redução sociológica ou ideológica.

Para além de Manoel de Oliveira, também Paulo Rocha (*Ilha dos Amores*) e a dupla Reis-Cordeiro (*Ana*) marcam presença nos festivais internacionais, agudizando a discussão que se vinha já a arrastar em solo português, acerca da necessidade de realização de “cinema comum para espectadores comuns” (ou, como politicamente se afirmou, de “filmes para Bragança e não para Paris”). Ora, atendendo-se a que, apesar das restrições financeiras (de 1982 a 1984 o governo suspende os “planos de produção”), a produção cinematográfica portuguesa vai mantendo um ritmo razoável e consegue mesmo, nestes anos, alguns dos maiores sucessos de sempre, é caso para perguntar de onde vem o sentimento de que o público normal é privado de cinema “normal”, “comum”...

Se a linha de raciocínio que aqui tem vindo a ser esboçada for tida como merecedora de consideração, então vale a pena pôr a hipótese de que o público português não acompanhe os seus realizadores no persistente desejo de auto-reflexão e auto-crítica que o nosso cinema tão vincadamente transmite. Essa tendência, que parece por vezes assumir contornos quase psicanalíticos, é porventura sentida como sufocante e “intelectualizante” pelo público “comum”, desejoso de encontrar no cinema português outros focos de interesse pessoal – quer devido a um (eventualmente censurável) instinto alienante, quer a uma (eventualmente saudável) vivacidade cultural, apreciadora de outros mundos, outros universos, outras histórias ou Histórias, não necessariamente especulares...

Dos anos 90 até ao presente a produção cinematográfica portuguesa tem exibido uma maior diversificação temática e estilística, em parte como resultado da abertura do espaço televisivo à iniciativa privada, que, como bem esclarece João Leitão Ramos (Ferreira, 2007: 215), criou, sobretudo até 2000, melhores condições de financiamento e produção. Seria demasiado simplista procurar catalogar estes anos de acordo com uma ou

duas linhas essenciais. É, no entanto, possível identificar a constância dessa tendência auto-reflexiva, que faz do nosso cinema um permanente e exigente lugar de análise social, histórico-política e cultural (independentemente da sua qualidade técnica e estética e de alguns casos de maior popularidade). São exemplo obras como *A idade maior*, de Teresa Villaverde, *Malvadez*, de Luís Alvarães, *Eternidade*, de Quirino Simões, *Ao Sul*, de Fernando Matos Silva, *Até amanhã*, *Mário*, de Solveig Nordlund, *A sombra dos abutres*, de Leonel Vieira, *O Testamento do Sr. Napumoceno*, de Francisco Manso, entre muitos outros – todos eles procurando figurar um “Portugal” sofrido e sofrível, em luta com os seus fantasmas históricos, sociais e políticos.

Uma maior sofisticação estética e técnica parece ter afastado os realizadores portugueses, nos últimos anos, do retrato mais directamente documental e “antropológico”, deslocando-os para obras mais ficcionalizadas e elaboradas, certamente apostadas também em captar outros nichos de público. Mas o ímpeto auto-crítico, favorecido pelo “fado” da muito lusa natureza melancólica e melodramática, bem como por um fenómeno de gosto “negro” que tem vindo a ganhar contornos de “moda”, veio a dar origem a um número muito significativo de filmes chamados “realistas” (cuja designação valeria a pena questionar), onde predomina a cultura (sub)urbana e marginal, feita de depressão e tragédia, aglutinando nesta tendência obras de qualidade e outras menos conseguidas: *Filha da Mãe* e *Sapatos Pretos*, de João Canijo, *Ao fim da noite*, de Joaquim Leitão, *Vertigem*, de Leandro Ferreira, *O Rio do Ouro*, de Paulo Rocha, *O Sangue*, *Casa de Lava* e *Ossos*, de Pedro Costa, *Três irmãos* e *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde, *Zona J*, de Leonel Vieira, *Noites*, de Cláudia Tomaz, entre outros. É significativo que muitos dos nossos melhores cineastas (exceptuando a quase totalidade dos filhos da geração de 60) adoptem um registo tão “forte” e violento, de sombras tão densas e cruas, que, paradoxalmente, chegam por vezes a resvalar para uma mal encoberta auto-complacência – como se a única maneira de falar de “nós” tivesse de ser, para ser “inteligentemente” aceite, a de uma amargura vestida de radicalidade. Mesmo aqueles que desejam explicitamente afastar-se de qualquer traço de cinema de “arte” ou de “autor”, apostando tudo na conquista do público e do lucro, evidenciam, nas suas intrigas de *bas-fond*, sexo, droga, escândalo e “faca na liga” (para exemplificar com casos recentes, *O Crime do Padre Amaro*, de Carlos Coelho da Silva, *Call Girl*, de António Pedro Vasconcelos e *Corrupção*, que João Botelho deixou nas mãos do produtor Alexandre Valente), idêntica marca cultural de fundo, nestes casos “transvestida” em ambientes de crime, vício e corrupção.

Obviamente que se tem procurado, aqui, traçar uma “tendência”, e não se pretende englobar todo o nosso cinema nesta caracterização geral. João Mário Grilo, por exemplo, é um realizador que, afirmando sempre o valor do cinema como arte, não se tem escusado ao esforço sincero de atrair o público, procurando introduzir uma variedade de temáticas que ora se aproximam ora se afastam do quadro desenhado. Mas a existência de algumas excepções não é suficientemente significativa para alterar um dos traços mais marcantes do nosso cinema.

2. Deste modo, perante um cenário que, apesar de todas as excepções, evidencia a preponderância de uma linha que aposta num “realismo” cru de tom tendencialmente melodramático (e, por isso mesmo, menos realista do

que julga ser), por vezes mesmo neurótico, é impossível não afirmar – como fez João Bénard da Costa (Costa, 1991: 184) a propósito da originalidade do cinema português no contexto europeu – que “o problema ultrapassa em muito a questão do cinema, para colocar a questão de Portugal”. E é aqui que se pretende arriscar um juízo, constituído por uma multiplicidade de facetas, que procuramos sinteticamente enunciar nos seus aspectos fundamentais. Se já não é o circunstancialismo político da ditadura a justificar o tom desesperançado e céptico que predomina no nosso cinema, onde encontrar as raízes de tal tom insistente?

É bem sabido que Eduardo Lourenço é o pensador português que mais frequentemente tem abordado o modo obsessivo com que Portugal se desdobra na procura de uma identidade que parece sempre assombrada pelo contraste entre a desmedida herança cultural das Descobertas e uma realidade cuja pequenez não terá sido ainda convenientemente assimilada. No seu ensaio “Repensar Portugal” (Lourenço, 2001: 67-79) Eduardo Lourenço desenvolve uma análise sobre o que considera ser a falta de lucidez dos portugueses em relação à sua própria cultura, afirmando que “o português médio conhece mal a sua terra”, devido ao facto de “viver mais a sua existência do que *compreendê-la*”. E acrescenta: “Vivemo-lo sob o modo de um *desenraizamento histórico singular* que só na aparência é negado pela exaltação sentimental com que nos vivemos enquanto portugueses. Imagens *positivas* de nós mesmos abundam na nossa memória colectiva e cultural”, mas “em todas essas imagens é menos um *presente concreto* que é objectivo de referência que um *passado* ou um *futuro* mistificado para justificar a esperança desmedida ou a descrença brutal nos destinos pátrios” (Lourenço, 2001: 74). Eduardo Lourenço continua, diagnosticando o que considera serem os lados opostos de uma mesma sintomatologia:

Poucos países fabricaram de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal. O anterior regime atingiu nesse domínio cumes inacessíveis, mas a herança é mais antiga e o seu eco perdura. Para a “compensar”, uma classe de ociosos colados como lapas às mesas dos cafés nacionais “parece” desenhar da mesma realidade “idílica” a contra-imagem permanente através de anedotas, piadas, graças que contrabalançam a hipertrofia da nossa autoconsciência. Na verdade, os dois movimentos são complementares e o *denegrimento*, a má-língua que é entre nós uma tradição, faz parte do mesmo sistema *irrealista e crítico*. (Lourenço, 2001: 76)

A proposta vai no sentido de fomentar uma mais do que necessária “autognose”: “chegou o tempo de nos *vermos tais como somos*, o tempo de uma nacional redescoberta das nossas verdadeiras riquezas, potencialidades, carências, condição indispensável para que algum dia possamos conviver connosco mesmo com um mínimo de *naturalidade*.” Alguns passos desse caminho terão já sido dados, admite Lourenço, sobretudo a partir do 25 de Abril, aproximando duas classes que têm mantido uma relação de “divórcio profundo” – a “minoría cultivada” e a “massa anónima do povo”, que não tem participado deste debate. Assim,

A classe intelectual e o público em geral acedem a um grau superior de autoconsciência, com a descoberta de um *Portugal oculto*, por excesso de potência até, como excelentes filmes e algumas tentativas culturais recentes o têm revelado (pensamos no famoso *Trás-os-Montes* e no teatro de Demarcy – Teresa Mota, Cornucópia, Grupo de Campolide, etc.) mas é necessário não ter ilusões excessivas quanto ao carácter dessa *autognose*. Ela não é ainda radicalmente diferente do que representou no século XIX o romance de Camilo, de Júlio Dinis ou Eça de Queirós.

Eduardo Lourenço conclui, instando à criação de um *olhar-sujeito* (“o olhar mesmo do português”), “quer dizer, o fim de um Portugal-objecto como é hoje para todos nós, que nos ocupamos da “cultura”, a realidade portuguesa” (Lourenço, 2001: 79).

Lourenço escrevia estas linhas no final dos anos 70. É caso para pensar até que ponto o nosso cinema terá atingido – ou não – boa parte desse “olhar-sujeito”. Por um lado, é inegável que o reconhecimento que muitos dos nossos melhores filmes têm tido fora de Portugal (através dos muitos prémios recebidos em festivais internacionais) testemunha “qualquer coisa” de inegavelmente apreciável e rico na cinematografia vinda de Portugal. Por outro lado, essa riqueza é normalmente referida como sendo justamente caracterizada pela grande “variedade” estilística da nossa produção, como se não fosse possível – nem sequer desejável, como acena Regina Guimarães na citação inicial – encontrar nela um qualquer traço identificador comum.

Mas a análise que até aqui temos procurado sinteticamente apresentar evidencia precisamente a tendência para continuar a fazer desse “Portugal-objecto” uma temática recorrente do nosso cinema. Se é certo que é sobretudo no cinema que fica “dentro de portas” que essa tematização se revela mais conspícua (tanto na abordagem sociológica, como política ou mesmo rural e antropológica), ela não deixa de estar presente em muitas das nossas obras premiadas internacionalmente, revelando afinal pelo menos *esse* traço identitário comum.

A discrepância, em relação à leitura de Eduardo Lourenço, é que o Portugal-objecto que se reencontra no nosso cinema das últimas décadas não tem, nem sequer nas suas versões mais paródicas ou distanciadas, quaisquer marcas desse “irrealismo idílico”, mas exhibe antes um pessimismo que se vem acentuando e que parece, assim, constituir o *volte-face* ocorrido culturalmente entre nós.

A radical mudança de paradigma cultural, inclusivé a nível de valores, operada pela revolução de Abril (que pôs de lado a imagem do Portugal pequenino e humilde, mas contente, tranquilo e orgulhoso de si), sofrida na dura experiência da guerra colonial, exponenciada depois pelo papel massificante da televisão e corporizada numa população essencialmente urbana, crescentemente desenraizada e afastada dos seus costumes e tradições, tem favorecido a tendência para fazer da arte em geral e do cinema em particular o lugar do questionamento angustiado e desencantado de uma população que já não acredita “idilicamente” no seu fulgurante passado nem nas suas possíveis “lições”, mas também não consegue discernir as vias positivamente persuasivas para o seu futuro.

Acresce, no caso do cinema, que as dificuldades financeiras comprometem alguns projectos mais ambiciosos e eventualmente mais

arriscados e inovadores, onde seria possível não depender só da “prata da casa”. Sofremos também de uma condição de desajuste dimensional: somos demasiado pequenos para que o nosso cinema se desenvolva em verdadeira indústria, mas demasiado “grandes” para poder (ou sequer desejar) conter a força da nossa afirmação de identidade nacional.

Por outro lado, um certo preconceito “intelectual” anti-narrativo, que teima em confundir o facto de o cinema não poder deixar de “contar histórias” (por se tratar de uma arte temporal que, como diz Tarkovsky, “esculpe o tempo”, na visibilidade concreta das suas transformações) com a redução da obra fílmica a um mesquinho, utilitário e infantil propósito narrativizante, tem causado uma evidente fragilidade nacional no que aos guiões diz respeito. Aqueles cineastas (e homens do universo do cinema em geral) que, pelo seu valor e qualidade, seriam os que mais poderiam contribuir para a educação acerca da importância do guião na qualidade e equilíbrio finais do filme, são tendencialmente, entre nós (salvas as louváveis excepções), os mais influenciados por uma herança estética de marca francesa, que privilegia a abordagem cerebral e anti-narrativa, muito “à anos 60”, que já “deu o que tinha a dar”, enquanto experimentalismo que é, de inegável valor, mas também, por isso mesmo, com irrefutável “prazo de validade”. Este receio de condicionar o cinema a uma lógica puramente narrativa – ao qual não é alheia também a tentativa de o distanciar de qualquer comparação com a (ou subordinação à) ficção literária, como se a distinta natureza das duas artes não falasse suficientemente por si mesmo – tem sido o baluarte de um certo tipo de afirmação do cinema enquanto arte, encontrando, no natural idealismo das gerações jovens, o fértil território para experiências “radicais”, onde a fuga à “história” se alia ao gosto da expressão melodramática e “negra” a que atrás nos referimos. O resultado são filmes marcados por um esteticismo que por vezes chega a ser (justamente) premiado, mas que não encontra, no público “comum” – e nem sempre “irrazoável” – a suficiente distância crítica para “suportar” tantas vezes o enfrentamento com obras exigentes, tristes, por vezes pretensiosas, e com inegáveis deficiências narrativas.

3. Interrogado por Inês Sapeta Dias sobre o “fechamento” (que é como quem diz, centramento em si próprio) do cinema português, João Mário Grilo afirma: “o cinema português não está dividido entre o cinema comercial e o cinema que não é comercial. Eu acho que o cinema português está dividido entre aquilo a que eu chamo “cinema português” e aquilo a que eu chamo “cinema internacional”. (Guimarães e Saguenaill, 2007: 79). Explicando que o cinema internacional é o que “vende ilusões”, enquanto que o português manifesta “a recusa de iludir”, acrescenta depois: “Acho que há uma epistemologia no cinema português, que tem a ver com a recusa da ilusão”, da ilusão construída pelo salazarismo. “Eu diria que uma das grandes preocupações do cinema português tem a ver com o problema da verdade, da autenticidade” (Guimarães e Saguenaill, 2007: 93). Para João Mário Grilo, tal exigência de autenticidade passa pela necessária tematização da prisão, enquanto experiência traumática da História nacional que é preciso exorcizar: “Eu tinha tal desejo de filmar numa prisão que tive de inventar uma história, tive de imaginar um filme para entrar dentro de uma”. A História de Portugal assume-se, aqui, de

novo, como inevitável espelho onde projectar uma angústia eminentemente pessoal.

Na sequência desta conversa, Inês Sapeta Dias acrescenta em seguida: “O Bénard da Costa a certa altura do episódio identifica uma tristeza profunda, e “acabrunhante” nos filmes portugueses. E acaba por dizer que os filmes portugueses são feitos de espaços pequenos e de personagens pequenas. Mas eu não sinto isso. Sinto que as personagens destes filmes são sempre muito maiores que aqueles espaços e porventura estarão apertadas neles”. (Guimarães e Saguenaill, 2007: 94) Vale a pena, a título de conclusão, confrontar esta dupla possibilidade de leitura com a intuição de um genial cineasta russo, Alexander Sokurov, aquando da sua visita ao nosso País nos finais dos anos 90, publicado pela Cinemateca Portuguesa naquele que ficou conhecido como o famoso “livrinho castanho” (1999: 44-45):

É um país espantoso, talvez o mais misterioso da Europa. Em Portugal há uma qualidade que me impressiona muito, a tristeza. Muitos portugueses foram pessoas geniais. Portugal será dos países onde há mais génios que não são conhecidos. São pessoas tristes que vivem para si, uma qualidade de experiência pessoal que os diferencia dos demais. É um carácter nacional inacreditável. Digo isto por intuição e não porque me baseie em algum conhecimento particular. Vocês têm uma grande quantidade de energia escondida. Portugal é de certa forma uma província da Europa, de certa forma está de parte, ao lado. (...) Explorando essa qualidade, poderiam ser únicos e muito diferentes dos demais da Europa. (...) É muito fácil encontrar portugueses numa multidão de europeus, do mesmo modo que no meio de uma multidão de asiáticos é muito fácil descobrir onde estão os japoneses. Não é possível confundi-los com ninguém e o mesmo se passa com os portugueses. Até o próprio nome, Portugal (*Portugalia* em russo), é como uma mola, indicia a força que está contida, parece alguma coisa que vai soltar-se, libertar-se de um momento para o outro, da tensão a que está submetida.

Num tempo em que já não pode falar-se em ditadura (pelo menos em sentido estrito), é pertinente considerar em que consistirá esta tensão a que Sokurov se refere, afirmando não ter sido ainda libertada. Esta sua longa e genial afirmação – que tanta polémica causou, pois se a muitos surge como um diagnóstico brilhante sobre a natureza mais misteriosa e profunda dos portugueses, a outros causou a repugnância que uma leitura considerada absurda pode originar – não deixa de lado nenhum dos aspectos essenciais que temos vindo a referir ao longo deste ensaio: a “tristeza” que classificámos de melodramática, o auto-centramento (“vivem para si”), a originalidade (“não é possível confundi-los com ninguém”) e, sobretudo, o “carácter nacional inacreditável” das gentes do nosso velho País (a que Lourenço chamou “excesso de potência” e Regina Guimarães “excesso de identidade”).

Destes e doutros traços identificadores do nosso cinema e dos sinais culturais que nele se podem encontrar resulta uma espécie de inevitável implosão cultural, visível em duas faces da mesma moeda, tanto no cinema de arte quanto no de espectáculo: a carga dramática de que somos

simultaneamente herdeiros e geradores, burilada por séculos de um longo Passado multicultural e agudizada pela nossa História mais recente, parece não encontrar, nas últimas décadas, o território da sua natural expansão. Daqui resulta, entre outros fenómenos, a busca infatigável, no esteticismo experimental e numa visão autotélica, amargurada e auto-crítica da nossa sociedade, da possibilidade de expressão dessa intensidade contida, que se entrevê tanto na ficção que a ela pretende escapar, quanto na depressão “realista” pura e dura de algum do nosso cinema mais recente, como ainda na impossibilidade de evitar o tom documental de boa parte da nossa produção cinematográfica – desejosa de encontrar nas circunstâncias específicas a razão de um mal-estar que é porventura cultural e existencial –, ou ainda na disseminação de estilos de autor, característica inegável da riqueza do nosso cinema, que assim se fragmenta em múltiplas e parcelares expressões individuais.

Será talvez mais realista – ou, para usar o termo de João Mário Grilo, menos “ilusório” –, em vez de constantemente descrevermos a nossa situação como condenada ao olhar “acabrunhante” que analisa e re-analisa, ainda que “lucidamente”, o nosso pequeno e sufocante (ou sufocado) micro-cosmos, considerar a hipótese de que, como aventa Sokurov, a força contida no temperamento português tenha o poder de, explodindo em vez de implodir, oferecer aos portugueses aquilo que frequentemente nem eles próprios já sonham ter: a genialidade e o arrojo de serem capazes de arriscar desejar mais e, portanto, de serem mais positivos e capazes de construir, como a própria História já demonstrou serem. É este arrojo que a cinematografia de Oliveira (tanto ou mais português do que qualquer outro) nunca deixou de manifestar, na liberdade, universalidade e grandeza dos seus temas e das suas personagens. E, ainda que noutra escala, é também esta a coragem de um filme como *Aquele querido mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes, que comete a proeza de, sem quaisquer laivos de auto-complacência e no registo de um humor, uma doçura e uma estima pelo humano absolutamente raros, elevar à estatura de figuras de tragédia grega as personagens “banais” daquela que seria a comédia humana mais “portuguesmente” corriqueira, se o seu talento não tivesse olhado para o que é seu (e nosso) com um olhar “desideologizado” e, por isso, límpido, verdadeiramente realista e capaz de amar com ânimo largo aquilo que parece pequeno e digno de pena ou troça. O público soube reagir positivamente a um retrato que ignora o quase habitual “padrão” do cinema português, introduzindo nele um ponto de fuga (e também de esperança) que abre a porta a novas e generosas possibilidades de expressão cinematográfica, fazendo com que este filme, longe de ser “perfeito”, não possa deixar de constituir um marco na história do nosso cinema. A tão portuguesa (poder-se-ia até dizer, tão “queirosiana”) atitude de dar sempre um passo atrás para assumir a posição de crítica mais ou menos irónica, mais ou menos sarcástica ou mesmo amarga, ao nosso *status-quo*, tem seguramente o seu espaço e o seu valor, mas tem-se tornado a fórmula estafada com que muitos julgam dever olhar o que é nosso, sem considerar outras vias, tanto ou mais criativas e, eventualmente, reveladoras de um diagnóstico mais profundo e revolucionário.

Obviamente que não “estamos em Lisboa como estaríamos em Berlim, Nova Iorque ou Tóquio”, e começa por ser precisamente a aceitação positiva de estarmos, de facto, em Lisboa que pode trazer qualquer coisa

de novo, arriscando ir ao fundo do nosso ser lisboetas ou portugueses, até na bem portuguesa abertura do interesse a outros temas universais, mais existenciais e menos “nacionais”. Porque, paradoxalmente, como afirmava a famosa escritora sulista norte-americana Flannery O’Connor, a propósito da “sua” Georgia, trata-se de uma “limitação” positiva, que é, afinal, “the gateway to reality. It is a great blessing [...] to find at home what others have to go elsewhere seeking”. (Fitzgerald, 1997: 54). A possibilidade de encontro de novos caminhos – tanto históricos (para um País que passou do escancaramento das suas fronteiras para o risco do enclausuramento actual numa Europa tendencialmente homologante) como artísticos –, que confiemos na capacidade de potenciar criativamente uma densa e variada identidade cultural, estilhaçada e inquieta, trará eventualmente a plena realização de todas as virtualidades expressivas da nossa Sétima Arte, desobstruindo a sua respiração.

#### Obras citadas

- Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1999
- Coelho, Eduardo Prado. *Vinte anos do Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve-ICALP, 1983
- Costa, Alves. *Breve História do Cinema Português – 1896-1962*. Lisboa: Biblioteca Breve-ICALP, 1978
- Costa, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991
- Costa, João Bénard da. *O Cinema português nunca existiu*. Lisboa: Correios de Portugal, 1996
- Ferreira, Carolin Overhoff (Coord). *O Cinema Português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007
- Guimarães, Regina; Saguenail (orgs). *Ler Cinema: o Nosso Caso*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Direcção Municipal de Cultura. Videoteca Municipal, 2007
- Lourenço, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001
- Matos-Cruz, José de. *O Cais do Olhar*. Lisboa: Cinemateca – Museu do Cinema, 1999
- Pina, Luís de. *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.
- Pina, Luís de. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Vega, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991