

Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português¹

Tiago Baptista

Em Dezembro de 2007, a Cinemateca Portuguesa fechou um ciclo anual dedicado aos «géneros nacionais» com uma selecção de 18 filmes portugueses. Os filmes escolhidos não tinham uma relação com nenhum género em particular, mas sim com uma categoria muito diferente: a de «cinema português». A opção parecia bizarra, mesmo levando em conta a definição muito vaga de «género cinematográfico» usada durante o resto do ciclo – se as relações entre o *western* e os EUA, ou mesmo entre o *polar* e a França, são bastante correntes, o que pensar das associações mais livres e muito menos consensuais entre o «cinema metafísico» e os países nórdicos (uma aproximação tão problemática quanto as duas categorias que relaciona), entre o «realismo» e Itália, ou entre o «cinema histórico» e o Japão (dois pares de associações tão discutíveis quanto intermutáveis: por que não o «realismo» e o Japão ou o «cinema histórico» da Itália?). João Bénard da Costa, programador do ciclo e director da Cinemateca, justificou a escolha argumentando que, ao contrário de outros países, o cinema português nunca tivera um género predominante, nem desenvolvera um estilo cinematográfico próprio capaz de ganhar relevância internacional. Aquilo em que o cinema português se distinguiu, defendia Bénard da Costa, foi em retratar Portugal, ou melhor, em reflectir o imaginário nacional no cinema. Nas palavras do seu programador, a escolha daqueles filmes portugueses para o encerramento do ciclo «Um País, Um Género» teve como principal argumento a ideia de que «menos paradoxalmente de que possa parecer, [...] o género dominante do cinema português é o próprio cinema português.»²

A ideia não é nova e, para o melhor e para o pior, tornou-se costumeira nos últimos trinta anos. Para além do director da Cinemateca – que dedicou dois livros ao assunto durante a década de 1990³ – a questão das singularidades do cinema português foi objecto de análises profundas por críticos de cinema e investigadores universitários como A. M. Seabra, Paulo Filipe Monteiro e Jacques Lemièr⁴. Todos estes autores concordam que seria problemático defender que os filmes portugueses partilham algo tão difuso e tão difícil de definir quanto um «estilo nacional» distinto. Mas também lhes parece claro que do «cinema novo» em diante houve uma irrupção de filmes que tentaram redefinir a imagem cinematográfica anterior do país. Segundo estes autores,

¹ Este texto retoma ideias e argumentos apresentados em «Nationally correct: the invention of Portuguese cinema», *P: Portuguese Cultural Studies*, vol. 2 (no prelo) e *A invenção do cinema português*, Lisboa, tinta-da-china, 2008, que inclui várias análises de filmes individuais onde são explorados com maior detalhe alguns dos argumentos aqui sintetizados.

² «Um País, Um Género: Portugal no Cinema Português», desdobrável da programação da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema de Dezembro de 2007; sublinhado meu.

³ Os dois livros são *Histórias do Cinema*, Lisboa, INCM/Europália '91, 1991, e *O Cinema Português Nunca Existiu*, Lisboa, CTT, 1996. Não é irrelevante notar que ambos os textos foram escritos no contexto de dois grandes momentos de celebração da cultura e do cinema português: a Exposição Europália 1991, em Bruxelas, e as Comemorações do Centenário do Cinema Português, em 1996.

⁴ De A. M. Seabra, ver «La scène de l'histoire», *Revue Belge de Cinéma*, n.º 26, 1989, pp. 1-10, e «L'ultima onda del cinema portoghese», in SEABRA, A. M. (org.), *Portogallo. "Cinema Novo" e Oltre...*, Venezia, Marsilio Editori, 1988, pp. 3-18; de Jacques Lemièr, ver *Le cinéma portugais comme "situation". A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé "il y a un cinéma portugais"*, Bruxelas, Delegação do Instituto Camões na Bélgica, 2002, e «"Um Centro na Margem": o caso do cinema português», *Análise Social*, vol. XLI, n.º 180, 2006, pp. 731-765; e finalmente, de Paulo Filipe Monteiro, ver «O fardo de uma nação», in *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, Lisboa, Número – Arte e Cultura, 2004, pp. 22-69, e «Trop de pays (à propos du cinéma portugais)», *L'Art du Cinéma*, n.º 50-51-52, Primavera, 2006, pp. 107-126.

esta reconfiguração foi não só um momento fundador da história do cinema moderno português, mas também um ponto de viragem numa cinematografia até aí obcecada em ser «nacionalmente correcta». Chamar-lhe um ponto de viragem é o mesmo que reconhecer que esta característica partilhada se tornou predominante nos filmes portugueses produzidos durante os anos sessenta e setenta, e especialmente durante os anos oitenta, quando surgiu o chavão «escola portuguesa». Mas também é reconhecer, ao menos implicitamente, que muitos filmes portugueses já vinham abordando a «questão nacional» desde muito tempo antes, numa tendência que podemos detectar logo desde os primeiros anos da história do cinema português. Concentrando-se no modo como os filmes portugueses dos anos sessenta a oitenta adaptaram o cinema moderno para representar uma versão actualizada do país – que contradizia, depois de 1974, aquela construída sob a ditadura –, estes autores perderam de vista a continuidade e, mais do que isso, a antiguidade, da «questão nacional» na história do cinema feito em Portugal. O que constituía exactamente o país e, mais especificamente, o que devia integrar as suas representações cinematográficas, pode ter sido diligentemente posto em causa por realizadores e críticos a partir de dado momento; mas a premissa de que os filmes portugueses deviam continuar a reflectir de alguma maneira sobre a identidade cultural portuguesa não só era mais antiga e mais estruturante do que se pensava, como permaneceu inabalável até muito recentemente.

É certo que o facto de tantos filmes portugueses se alimentarem da «questão nacional» sugere uma característica comum (e uma identidade partilhada) desta cinematografia. Mas esta característica comum dificilmente poderia ser apontada como uma originalidade do cinema português – e este é outro ponto que tem recebido pouca (ou nenhuma) atenção nas análises mais recentes. Desde pelo menos a década de dez que muitas outras cinematografias na Europa também se tornaram progressivamente reconhecíveis enquanto parte de uma dada cultura nacional e muitas delas desenvolveram mesmo estilos distintos ou especializaram-se em determinados géneros cinematográficos. Embora seja difícil (ou mesmo improdutivo) avançar uma explicação global para um fenómeno tão complexo e abrangente, vale a pena notar que na maior parte dos casos isto aconteceu no contexto das diferentes respostas à hegemonia esmagadora dos filmes norte-americanos nos mercados nacionais europeus. Victoria de Grazia mostrou como estas respostas geraram não só «estilos» cinematográficos nacionais, mas também um estilo cinematográfico pan-europeu, baseado nas primeiras co-produções internacionais da história do continente⁵. Em ambos os casos, sublinha de Grazia, e tão cedo quanto a década de vinte, os produtores, realizadores e críticos europeus defenderam militantemente a necessidade de os filmes europeus se transformarem em «obras de arte» para poderem competir com os «produtos industriais» do cinema de Hollywood. A relação íntima entre algum cinema nacional e «de arte» (ou «de qualidade») é, por isso, pelo menos tão antiga como a oposição entre cinema «artístico» e «industrial» – ou, dito de outro modo, tão antiga como a «tradição europeia de autonomia cultural e da independência da arte e dos artistas em relação à política e à economia»⁶. Datando exactamente do mesmo período em que os mercados nacionais de todo o mundo se tornaram feudos de Hollywood, esta tradição orientou as escolhas temáticas e estéticas da «viragem nacional» que se tornou dominante na

⁵ DE GRAZIA, Victoria, «Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960», *The Journal of Modern History*, vol. 61, n.º 1, Março, 1989, pp. 53-87.

⁶ LAZZARATO, Maurizio, «European Cultural Tradition and the New Forms of Production and Circulation of Knowledge», *Multitudes Web*, n.º 11, 2004, <http://multitudes.samizdat.net/article1292.html>, acedido em 9-4-2009.

maioria das cinematografias europeias e que continuará a predominar enquanto durar a hegemonia do cinema de Hollywood. Ou até o momento em que o conceito de cinema «pós-nacional», ainda emergente, for integralmente assimilado pelo jargão e pelas práticas político-culturais dominantes.

A relação com o cinema estrangeiro pode explicar por que razão a ideia de que os filmes portugueses deviam esforçar-se por representar o imaginário colectivo do país permaneceu relativamente intacta durante boa parte da história do cinema português. Mas se este cinema «nacionalmente correcto» foi o modo preponderante do cinema português, a sua existência ao longo de mais de um século esteve longe de ser um processo uniforme. De modo muito esquemático, a história do cinema português enquanto projecto continuado de construção de uma cinematografia nacional pode ser dividida em dois grandes períodos. O primeiro tem início nos primeiros anos do cinema feito em Portugal, quando Aurélio da Paz dos Reis rodou os primeiros filmes de realizador português em 1896, e termina nos anos cinquenta com o esgotamento das fórmulas de sucesso das «comédias à portuguesa» das décadas anteriores. Durante este período, a «questão nacional» atravessou os filmes portugueses sem grande contestação, desdobrando-se formas tão numerosas quanto variadas (dos pequenos filmes de Paz dos Reis às adaptações literárias do cinema mudo e das comédias populares dos anos trinta às super-produções de filmes históricos dos anos quarenta, passando pelos melodramas dos anos cinquenta), mas encontrando sempre uma boa (embora declinante) aceitação junto do público e da crítica. O segundo período parte das primeiras obras do «cinema novo», na década de sessenta, e estende-se até aos anos oitenta quando surge a expressão de «escola portuguesa» para caracterizar alguns filmes que, por aqueles mesmos anos, conquistaram para o cinema português uma enorme reputação internacional. Durante este período, o cinema das décadas anteriores – tanto aquele mais «popular» como o «de arte» – foi denunciado como estando desfasado não só dos principais desenvolvimentos estéticos do cinema mundial, mas também da própria realidade social do país. Embora não tenha alterado a principal função atribuída ao cinema português – filmar o imaginário da nação –, a reformulação moderna que o aproximou do «cinema de autor» europeu entre os anos sessenta e oitenta destruiu o consenso que o tinha envolvido até ali. E foi assim que a ideia de «cinema nacional», que antes unira realizadores, público e críticos no que parecera a melhor maneira de promover a cultura portuguesa e competir com o cinema estrangeiro, acabou por reduzir o cinema português a um «nicho de mercado» no seio do «cinema de arte» europeu – posição que encontrou na categoria de «escola portuguesa», imposta a partir do estrangeiro, a sua expressão mais acabada.

Durante muito tempo usada como se de um conceito transparente e apenas geográfico se tratasse, a categoria de «cinema português» foi (e continua a ser) um conceito ideologicamente muito carregado que determinou muito do que os filmes portugueses foram (e também muito do que não puderam ser) ao longo do último século. Este artigo questiona aquele conceito enquanto categoria normativa da produção e da recepção de muito do cinema feito em Portugal e tenta perceber a sua formação e diferentes configurações ao longo do tempo. Argumentarei que a prevalência daquela categoria foi responsável pelo modo como muitos filmes portugueses se deixaram emparedar no gueto de uma identidade fundada sobre uma representação essencialista do país enquanto nação, sobre a concorrência impossível (mas sempre desejada) com o cinema de entretenimento estrangeiro e, finalmente, sobre um «autorismo nacional» construído a partir do estrangeiro que, ao mesmo tempo que prezava a originalidade e vitalidade de

um punhado de filmes, ameaçou reduzir toda uma cinematografia nacional a uma «moda» ou a um «género».

O espelho da nação

No início dos anos vinte, o tempo do «cinema português feito por estrangeiros»⁷, várias produtoras portuenses e lisboetas, entre as quais a célebre Invicta Film, contrataram realizadores franceses e italianos, construíram estúdios e chamaram os actores de teatro mais conhecidos da época para interpretar adaptações dos grandes romances portugueses do século XIX⁸. Nesse período, que durou apenas meia dúzia de anos (1918-1924), o objectivo do cinema português era chegar ao mundo inteiro. O mercado interno estava cheio de filmes estrangeiros, mas os casos de sucesso de algumas pequenas cinematografias europeias (sueca, dinamarquesa), não passavam despercebidos. Para competir com os *serials* americanos e com os melodramas franceses que inundavam os mercados nacionais de todo o mundo os produtores da Invicta Film jogaram então a cartada do exótico e do regional. Esperava-se que a estratégia resultasse não só junto dos espectadores estrangeiros em busca de um pouco de pitoresco do sul da Europa, mas também junto das colónias de emigrantes portugueses espalhadas um pouco por toda a parte e no Brasil em particular. Os filmes portugueses seriam assim uma espécie de «cartão de visita» do país, instrumentos da sua afirmação internacional como mais uma nação moderna entre as outras. Paradoxalmente, o meio de comunicação que encarnava a própria modernidade seria usado para apresentar um país arcaico, rural, soterrado sob a sua história e as suas tradições. Neste início da história do cinema em Portugal, a arte que mais parecia pertencer ao seu tempo seria, assim, praticada de olhos postos no passado. A contradição é apenas aparente porque esta utilização do cinema estava em absoluta sintonia com o que se passava em vários outros países europeus. Não havia então ideia mais actual, nem mais internacional, do que usar as ferramentas mais modernas para inventar a antiguidade das nações. Foram estes filmes mudos que fundaram o cinema português enquanto cinema nacional, acrescentando-o às várias outras tentativas do seu tempo (nas artes plásticas, na literatura, no teatro, na arquitectura, na música e até na ópera) de inventar uma nação assente sobre um conjunto de ícones patrimoniais reconhecidos e partilhados por todos. Todas aquelas aldeias minhotas, serras e conventos pareciam querer tornar materialmente visíveis os laços culturais que se pretendia unirem os portugueses uns aos outros enquanto membros da mesma nação. O cinema replicava e fazia chegar a mais pessoas que nunca o ar dos tempos exsudava nacionalismo.

Durante as décadas seguintes, o cinema sonoro não faria mais do que continuar e actualizar esta construção cinematográfica baseada fundamentalmente nas ideias fortes da ruralidade, da tradição e da história enquanto traços constitutivos da nacionalidade.

⁷ A expressão ganhou voga através dos estudos clássicos sobre a história do cinema português de Roberto Nobre e, sobretudo, de M. Félix Ribeiro, respectivamente, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugalia Editora, 1964, e *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

⁸ Sobre o cinema mudo português, ver BAPTISTA, Tiago, «Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal», in BAPTISTA, Tiago (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-96.

Já no cinema mudo, tanto os dramas regionalistas sem situação temporal definida como as adaptações literárias e os filmes de reconstituição histórica davam a primazia ao mundo rural, às suas sociabilidades, tradições, costumes e superstições. Este universo era tomado da literatura e das artes plásticas que aqueles filmes adaptaram tantas vezes, mas que no cinema serviram para levar um pouco mais além uma das estratégias mais operativas daquele nacionalismo cultural: a oposição entre o campo e a cidade. Com efeito, na esmagadora maioria do cinema mudo português, anos vinte adentro, é notória uma ausência sistemática da cidade ou uma utilização pontual muito depreciativa da mesma. Espécie de «fora de campo moral», a cidade não é tanto um espaço físico delimitado como uma ideia difusa que aglomera todos os vícios e todos os males. A figuração da cidade tinha como principal objectivo, assim, por à prova o campo para melhor sublinhar a superioridade das virtudes morais do modo de vida a ele associado⁹.

Em certa medida, esta oposição campo-cidade persiste nas comédias sonoras dos anos trinta e quarenta. A figuração agora omnipresente do espaço urbano nestes filmes não deve iludir-nos. É verdade que, se no tempo do mudo a cidade era um espaço que valia pelo que representava (sendo supérfluo apresentá-la como um espaço concreto e real), a cidade das comédias passará a ser quase sempre uma Lisboa urbanisticamente reconhecível enquanto tal. É aliás por isso que alguns autores preferem a expressão «comédias de Lisboa» em vez de «comédias à portuguesa» para designar estes filmes¹⁰. O facto de os cinemas da capital fazerem de Lisboa o mais importante mercado cinematográfico interno tem que ser levado em conta para perceber a quantidade de vezes que a cidade é representada no cinema, bem como os vários sucessos de bilheteira alcançados por estes filmes. Mas a Lisboa destes filmes é uma cidade muito especial e que tem muito pouco que ver com a realidade urbana e sociológica da capital, ou de qualquer outra cidade portuguesa do mesmo período. Esta «cidade» está organizada como um conjunto de bairros que, na verdade, funcionam como aldeias. E, tal como naquelas, todas as relações entre as personagens são tuteladas por alguém (um patrão, um familiar, um vizinho) dinamitando assim a liberdade que normalmente associamos (e que o cinema mudo associava, de facto) à vida numa grande cidade cheia de pessoas que não se conhecem e que não se querem conhecer¹¹. Os cidadãos das «comédias de Lisboa» vivem, trabalham e amam como os camponeses dos filmes mudos da Invicta.

Muitos destes filmes foram enormes êxitos de bilheteira e, nos últimos trinta anos, tiveram uma segunda vida importante através de repetidas exhibições na televisão e de várias edições em vídeo e dvd. Esta segunda vida atribuiu-lhes, retrospectivamente e numa altura em que a reputação dos filmes portugueses atravessava o seu período mais baixo, o estatuto de contraprova de que podia existir um «cinema português popular». Com tudo o que essa retro-valorização possa ter de revanchista, não deixa de ser decepcionante que tenha sido já em democracia que filmes social e politicamente tão conservadores tenham logrado reunir tamanho consenso cultural. Mas, ironia das ironias, apesar de muitos deles terem sido, com toda a certeza, ideologicamente muito mais eficazes do que os poucos filmes de propaganda que o regime salazarista produziu, não era nada disto que o director do Secretariado da Propaganda Nacional tinha em

⁹ Sobre a oposição campo-cidade no cinema português, ver BAPTISTA, Tiago, «Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)», *Ler História*, n.º 48, 2005, pp. 167-184.

¹⁰ É o caso de A. M. Seabra, em «La scène de l'histoire», p. 3.

¹¹ GRANJA, Paulo, «A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos preto e branco do Estado Novo», in TORGAL, L. R. (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 194-233.

mente quando pensava em «cinema português». A citação tem barbas: para António Ferro, as comédias dos anos trinta e quarenta eram o «cancro do cinema nacional»¹². O que o regime pretendia era, como aliás muitos cinéfilos e intelectuais modernistas que defendiam o cinema como arte, mais adaptações literárias e reconstituições históricas que pudessem propagandear o país nos festivais de cinema estrangeiros. Para apoiar este tipo de filmes, o regime criaria, logo em 1948, o primeiro sistema de apoio à produção cinematográfica. O Fundo do Cinema Nacional era financiado através de uma taxa lançada sobre os lucros da exibição, razão pela qual se revelaria muito dependente das flutuações do mercado (as receitas dependiam do número de filmes estreados cada ano). Pensado como uma solução integrada para a decadência progressiva do cinema português do final dos anos quarenta e cinquenta, o «Fundo» atribuiu a vários realizadores bolsas de estudo no estrangeiro e criou ainda uma Cinemateca Nacional, destinada a fomentar o gosto pelos filmes portugueses. Entre os anos trinta e quarenta, co-existiram assim duas correntes no catálogo das ideias, temas e formas do cinema português. De um lado, as comédias populares assentes no *star system* importado do teatro de revista e da música ligeira, instâncias repetidoras, por excelência, da ordem social conservadora vigente. António Lopes Ribeiro, o produtor-realizador oficioso do regime, foi o principal responsável por aquele tipo de filmes, de que *O Pátio das Cantigas* (1941) é um dos principais exemplos. Do outro lado, os filmes histórico-literários de prestígio, encorajados, às vezes financiados e depois activamente promovidos pelo regime, em que Leitão de Barros se especializou e de que *Camões*, de 1946, é o paradigma.

A vitalidade deste cinema cai por terra durante os anos cinquenta quando os principais géneros das décadas anteriores dão origem a filmes cada vez mais formulaicos, tecnicamente menos competentes e artisticamente medíocres. Multiplicam-se os filmes sobre o fado e outros filões identitários (tours, futebol, religião, ruralismo...). Os velhos realizadores deixam de filmar ou filmam episodicamente, ensaiando-se assim uma transição geracional que, naquele momento, não teria ainda as consequências da dos anos sessenta¹³. Alguns melodramas fundados sobre a popularidade das novas vedetas da canção ligeira promovidas pela rádio e, no final da década, também pela televisão, procuram mesmo fazer referência às mudanças sofridas no seio dos públicos de cinema e da própria sociedade portuguesa (o desenvolvimento de uma cultura juvenil, o arranque do consumismo, o êxodo rural, o crescimento urbano, a emigração massiva, e a guerra colonial). Mas a combinação indolente de velhos géneros e soluções narrativas com novidades tecnológicas como a cor e o *Cinemascope* eram a expressão mais evidente de quão superficiais eram as tentativas dos novos «velhos» realizadores para darem conta das mudanças, mesmo que moderadas, que a sociedade portuguesa começou a viver entre as décadas de cinquenta e sessenta.

Cinema novo, país velho?

¹² A citação tem origem num discurso publicado sob o título «Grandeza e Miséria do Cinema Português», in *Teatro e Cinema (1936-1949)*, Lisboa, SNI, 1949, pp. 41-57.

¹³ Entre esse realizadores, da geração seguinte à da Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro e Arthur Duarte, encontravam-se Perdígão Queiroga, Fernando Garcia, Henrique Campos e Manuel Guimarães, a que se acrescentam Augusto Fraga e João Mendes, ligeiramente mais novos. Sobre a «crise dos anos cinquenta», ver PINA, Luís de, *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, 121-142.

No início dos anos sessenta, o punhado de obras a que se convencionou chamar «cinema novo» revolucionou a maneira como os filmes portugueses eram produzidos e realizados. Financiados num primeiro momento por António da Cunha Telles e, mais tarde, pela Fundação Calouste Gulbenkian, um grupo de jovens realizadores procurou assim subtrair-se quanto pôde não só à dependência dos subsídios do Estado, mas também às leis do mercado cinematográfico. Com alguma noção de grupo, mas procurando soluções cinematográficas próprias e profundamente individuais, estes realizadores reformularam os temas e as formas do cinema português preocupando-se, acima de tudo, em propor uma imagem cinematográfica alternativa do país, mas obtida a partir de uma concepção de cinema também ela diferente. *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) e *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), os dois filmes que inauguraram o movimento, ancoraram estas mudanças numa nova representação da cidade. Ao contrário das «comédias de Lisboa» dos anos trinta e quarenta, onde todas as personagens estavam integradas numa qualquer comunidade solidária, os protagonistas dos filmes de Paulo Rocha e Fernando Lopes são indivíduos que a cidade marginalizou. Nos seus filmes, Lisboa é a metáfora perfeita da prisão social que era o regime e o palco de um conflito social que se exprime cinematograficamente pela segregação ostensiva dos protagonistas dos espaços e das vivências da cidade burguesa, retratada quer pelas ruas agitadas da Baixa, quer pelos novos bairros modernos das avenidas de Roma e Estados Unidos da América. Significativamente, ambos os filmes concentram os actos narrativos decisivos na rua, contrastando a solidão de protagonistas socialmente desenquadrados com os grupos ou as multidões anónimas e solidariamente indiferentes à sua humilhação e frustração individuais¹⁴.

Eruditos, subtis e por vezes muito elípticos, estes retratos de dominados e dominadores eram tudo menos denúncias sociais e políticas inequívocas do regime – algo que a censura, em todo o caso, se encarregaria de cortar. Estas «faltas» foram prontamente apontadas por várias vozes do movimento cineclubista e pelos simpatizantes das correntes neo-realistas que não se reviam no alegado formalismo destes filmes, nem na sua falta de militância¹⁵. Formados no estrangeiro, beneficiando em muitos casos das bolsas de estudo do Fundo do Cinema Nacional, estes realizadores tinham passado tanto tempo nas escolas de cinema como nas cinematecas europeias. Os seus filmes estavam por isso tão alinhados com as correntes estéticas do seu tempo, como com a própria história do cinema. Mas para os críticos e para as plateias que esperavam a cada novo filme português a reedição da popularidade das «comédias de Lisboa» e algo que fizesse esquecer o «cinema do Fundo», a cinefilia do cinema novo era um pecado imperdoável.

Órfãos do «cinema do Fundo», contestados pelo movimento cineclubista e desprezados pelas plateias, os novos realizadores adoptaram Manoel de Oliveira como referência tutelar¹⁶. Nele encontravam o exemplo de um cinema feito de olhos postos no estrangeiro, mas sem nunca virar as costas à realidade cultural do seu país de origem. Para muitos realizadores portugueses, e para muitos outros no resto do mundo, Oliveira simbolizaria por isso um cinema radicalmente moderno, feito sem concessões às

¹⁴ BAPTISTA, Tiago, «Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)», pp. 167-184.

¹⁵ Sobre as várias correntes estéticas do movimento cineclubista português e a sua recepção dos primeiros filmes do cinema novo português, ver COSTA, João Bénard da, «Cinema Novo Português: Revolta ou Revolução?», in AAVV, *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985, pp. 14-44.

¹⁶ SEABRA, A. M., «La scène de l'histoire», p. 6.

fórmulas do cinema de entretenimento ou às imposições dos géneros que faziam definhar o cinema português. O distanciamento deliberado em relação às convenções do cinema narrativo, – ou, como escreveu Luís de Pina, numa síntese admirável, a vontade de filmar, «não o artifício da realidade, mas sim a realidade do artifício»¹⁷ –, estava no centro da modernidade do cinema de Oliveira, mas também na origem da sua profunda incompreensão junto do público. Seguindo o caminho aberto por Oliveira com *Acto da Primavera* (1962), obra seminal do cinema moderno português, os realizadores do cinema novo trabalharam com a expectativa de refundar a relação do cinema português com o seu público. Apesar da renovação das fórmulas gastas e da condenação do cinema de estúdio dos filmes anteriores, o «cinema novo» não conseguiu interessar os públicos com as suas metáforas mais ou menos óbvias sobre a contemporaneidade portuguesa. Da mesma maneira, o cinema novo foi incapaz de abandonar a «questão nacional». Os filmes portugueses tinham realmente mudado; mas a vontade de corrigir o modo como o país e os Portugueses tinham sido representados no cinema das décadas anteriores significou a persistência de algumas questões fundamentais. Dito de outro modo, a representação cinematográfica do país pode ter sido inovadora nas suas estratégias narrativas e estilísticas, mas a ideia de que o cinema (novo) português devia ter como principal objectivo retratar a nação permaneceu inalterada.

O cinema novo talvez não tenha reformulado mais profundamente a «questão nacional» porque ela, até certo ponto, não passava de um produto secundário das suas principais preocupações¹⁸. Partir à descoberta de outro país era a forma mais directa de recusar os clichés do «cinema do Fundo» e o pretexto mais imediato para uma prática artística do cinema actualizada internacionalmente, embora consciente da sua história. Uma das principais características do cinema novo, e o principal sinal da sua actualização internacional, foi justamente o modo como reforçou uma concepção artística do cinema (e não como indústria ou como espectáculo), dos realizadores como autores (e não como técnicos) e dos filmes como obras de cultura (e não como produtos de entretenimento). Era uma concepção de cinema nos antípodas da dos filmes financiados pelo Fundo durante os anos cinquenta, mas que originou filmes que tiveram uma recepção idêntica junto do público. Os filmes produzidos por Cunha Telles foram quase todos desastres de bilheteira e a produtora faliu pouco tempo depois de ter iniciado actividade. Os realizadores imputavam a responsabilidade de tudo isto ao peso desmedido da concorrência do cinema estrangeiro que parecia matar à nascença qualquer projecto de produção. O documento que alguns realizadores portugueses apresentaram à Gulbenkian pouco depois, formalizando o seu pedido de mecenato (que veio a acontecer através da constituição do Centro Português de Cinema em 1969) é um verdadeiro manifesto defendendo a criação de um cinema «de autor» sobre a identidade e a cultura nacionais¹⁹. Era este, aliás, o principal argumento apresentado para defender o financiamento e a protecção estatal de uma pequena cinematografia «de qualidade» que nunca seria capaz de competir no mercado com o cinema de entretenimento estrangeiro. Esta posição acabou por ser assumida pelo próprio Estado, em 1971, com a aprovação de uma nova lei do cinema e a criação do Instituto Português de Cinema (IPC). Já foi

¹⁷ PINA, Luís de, *História do Cinema Português*, p. 166, a propósito de *O Passado e o Presente* (1972).

¹⁸ Geoffrey Nowell-Smith sugeriu esta secundarização do tratamento da identidade nacional nos processos de renovação estilística e narrativa de várias «novas vagas» europeias, nomeadamente a francesa e a alemã, em *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, Nova Iorque, Continuum, 2008, pp. 112-119.

¹⁹ Sobre a história da relação entre a Gulbenkian e o Centro Português de Cinema e, mais genericamente, o cinema novo português, ver COSTA, João Bénard da, *Cinema Português: Anos Gulbenkian*, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, que inclui uma transcrição de «O Ofício do Cinema Português».

por diversas vezes notada a inversão presente naquela designação em relação ao nome do organismo criado pela lei de 1948 (o Fundo do Cinema Nacional): a antiga formulação que sublinhava a defesa de um *cinema nacional* dava lugar a um organismo *português* de cinema²⁰. O que esta inversão assinala é uma aparente «desnacionalização» do cinema ou, mais exactamente, um descomprometimento ou uma desresponsabilização do Estado em relação ao cinema produzido. Formalmente, o cinema apoiado pelo IPC já não tinha que ser *português* (como era condição sob a vigência do Fundo do Cinema Nacional), mas apenas produzido *em Portugal*. Para garantir que o Estado pudesse viabilizar esta produção foi alterado o sistema de financiamento. Enquanto a lei de 1948 cobrava taxas fixas segundo a categoria dos filmes estreados, a lei de 1971 cobraria um imposto percentual sobre os bilhetes emitidos. Esta alteração significou um incremento substancial na quantidade de dinheiro disponível para financiar a produção de filmes portugueses, financiamento esse que era feito à custa dos lucros do cinema internacional. Deste modo, o Estado reconhecia que o cinema português era não só uma forma de arte, mas também património cultural que precisava de ser salvaguardado do poder hegemónico das cinematografias estrangeiras.

O interlúdio revolucionário

A revolução de 25 de Abril de 1974 implicou, no campo do cinema, o congelamento dos programas de financiamento do IPC e o início de uma reavaliação profunda das políticas cinematográficas do Estado²¹. O período revolucionário subsequente interrompeu a prática artística e autoral do cinema novo, preterida em favor de um trabalho ideológico e militante mais imediato. Mas não perturbou a vontade de corrigir a imagem cinematográfica do país e dos portugueses que a ditadura tinha controlado durante quase cinquenta anos, através da censura, das organizações corporativas do sector, e da política de subsídios do Fundo do Cinema Nacional. Esta interrupção fez-se sentir, desde logo, no modo como o por vezes chamado «cinema de Abril» agudizou a urgência de um olhar sobre a contemporaneidade. Antes de dar a conhecer o «verdadeiro» país e o «verdadeiro» povo – aqueles que o Estado Novo tinha folclorizado ou simplesmente dissimulado –, era preciso filmar a Revolução em curso e os seus protagonistas. Colocando-se «ao serviço da Revolução», o cinema fez-se repórter e testemunha do PREC, não só para benefício das gerações futuras, mas também com o objectivo de catalisar transformações sociais e ideológicas. Esta irrupção inédita do presente no cinema manifestou-se na adopção de estratégias narrativas e formais próximas daquelas empregues pelo cinema directo (com a consequente utilização intensiva de equipamentos mais leves e ágeis e do formato de 16mm), na organização colectiva do trabalho cinematográfico que ecoava as novas formas de trabalho político e de organização cívica experimentadas durante o PREC e, finalmente, na ligação muito próxima entre o cinema e a televisão, vista como o meio mais rápido e mais eficiente para a divulgação das novas mensagens político-ideológicas²². Os filmes

²⁰ GRILO, João Mário, «Cinema Português: O Estado das Coisas do Estado», in GRILO, João Mário, *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 44-49.

²¹ Sobre este período, ver COSTA, José Filipe, *O cinema ao poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-76*, Lisboa, Hugin, 2002.

²² COSTA, José Filipe, «A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão. Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976», in *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*, 2001, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf>, acedido em 26 de Fevereiro de 2009.

mais militantes interessaram-se pelas condições de vida e pelo trabalho de agricultores e operários, pela iliteracia e pobreza da população e, mais especificamente, pelas ocupações de quintas, pelo processo de reforma agrária, pela organização de cooperativas e comissões de moradores, e pela instituição de tribunais militares. Mas para lá deste tipo de filmes, muito contaminados pelos códigos televisivos, pelo jornalismo e pelos ritmos da política partidária, existiram outros filmes, feitos seguindo a tradição do cinema documental e etnográfico, que procuraram «redescobrir» o mundo rural. Os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro são o exemplo mais importante deste tipo de cinema e tanto *Trás-os-Montes* (1976) como *Ana* (1982) desempenharam um papel essencial na sua definição. Os dois filmes investigaram as origens míticas e ancestrais da identidade de Portugal enquanto país rural, sublinhando a importância das populações transmontanas como guardiãs de uma cultura milenar. Se *Trás-os-Montes* se transformaria na «arca de tradições» (J. Pais de Brito) do cinema português, o Alentejo seria filmado como uma antecipação do futuro do país²³. Os vários filmes sobre as ocupações de terras e a organização de cooperativas procuravam mostrar as vantagens de uma revolução agrária naquela região. A representação sistemática das várias dificuldades e resistências àquele processo é o equivalente funcional de um manual de acção política que, através da imagem, exemplifica o que fazer, e o que não fazer, para atingir determinado objectivo. Mas a ilustração dos avanços e desaires do PREC acaba também por sedimentar o papel de determinados indivíduos e episódios como os protagonistas e os acontecimentos de um discurso que, através da própria enunciação fílmica, aspira já a tornar-se historiográfico. Os camponeses que ocupam uma herdade em *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1976), por exemplo, são *simultaneamente* os agentes de um acto político autónomo e local e os protagonistas históricos de uma revolução nacional.

Esta concentração na ruralidade e a polarização do seu tratamento cinematográfico, instrumentalizando o presente para abordar ora o passado, ora o futuro, obriga-nos assim a desmontar, ou pelo menos a relativizar, a ideia de que o PREC teria sido, cinematograficamente, um período de grande atenção à contemporaneidade. Devemos estender a mesma precaução aos filmes mais conotados com o universo televisivo, ou difundidos televisivamente. Se é certo que existiu neles uma «relação quase excessiva com o presente»²⁴, também é verdade que ela foi minada pela carga ideológica dos próprios filmes e pelas interpretações fechadas ou pré-determinadas neles contidas. Colocado ao serviço da revolução, o «cinema de Abril» foi, sabemo-lo hoje, um mero interlúdio na renovação do cinema português enquanto cinematografia nacional que o cinema novo tinha iniciado e uma interrupção passageira na tendência de fraca adesão do público aos filmes portugueses. Depois do PREC, retomada a actividade do IPC e os apoios à produção, seria um cinema português inteiramente reconfigurado e legitimado a partir da Europa que retomaria a tradição autoral, cinéfila e artesanal do cinema novo.

O primo afastado da Europa

Nos anos oitenta, um número cada vez maior de filmes portugueses que combinavam uma linguagem moderna com uma reavaliação profunda do que definia a identidade nacional do país marcou presença em revistas e festivais de cinema estrangeiros, onde

²³ Sobre o tratamento cinematográfico das duas regiões no cinema deste período, ver AAVV, *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*, Lisboa, ISCTE/CEAS, 1994, pp. 103-116.

²⁴ SEABRA, A. M., «La scène de l'histoire», p. 9.

foram conquistando uma reputação crescente, sobretudo em França. Estes filmes seriam instrumentais para o conceito de «escola portuguesa», que seria aplicado pouco depois para referir a generalidade do cinema português²⁵. Nem todos os filmes portugueses, porém, tinham uma relação com o estilo e os temas da «escola portuguesa». Com efeito, durante a mesma década em que esta categoria surge o cinema português assistiu à multiplicação de filmes que foram grandes êxitos de bilheteira. Em 1981, *Kilas, O Mau da Fita*, de José Fonseca e Costa, atingiu os 120.000 espectadores; três anos mais tarde, *O Lugar do Morto*, de António-Pedro Vasconcelos, tornou-se o filme português mais visto de todos os tempos, ultrapassando as 270.000 entradas, recorde apenas quebrado muito recentemente por *O Crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva, 2005), visto por mais de 380.000 pessoas²⁶. Por mais diferentes entre si que pudessem ser, estes filmes eram provavelmente a melhor confirmação do triunfo do cinema de entretenimento norte-americano, que não só dominava os mercados mundiais, mas também se replicava em inúmeras *franchises* nacionais. O facto de se definirem contra o «cinema comercial» e de resistirem às suas visões hegemónicas não só do mundo, mas também da própria natureza e função do meio cinematográfico, foram exactamente as razões pelas quais os filmes da «escola portuguesa» foram tão apreciados à luz de alguma crítica estrangeira: a «escola portuguesa» foi louvada como a expressão moderna de uma cinematografia nacional que tinha sido poupada à ameaça equalizadora do cinema de entretenimento. Não deixa de ser exemplar, por isso, que um dos primeiros filmes a propósito do qual a expressão foi usada tenha sido *Trás-os-Montes*, uma obra duas vezes periférica por vir não só de um país situado à margem (geográfica, económica, cultural) da Europa, mas também de uma das regiões mais remotas (e subdesenvolvidas) de Portugal²⁷. Se Reis e Cordeiro viram as populações rurais do seu filme como as guardiãs das tradições nacionais mais antigas, os críticos franceses que elogiaram *Trás-os-Montes* encontraram no cinema português, por seu lado, um parente afastado do cinema moderno europeu – uma «descoberta» tanto mais extraordinária quanto, segundo acreditavam aqueles críticos, no momento em que era encontrado na «periferia» da Europa, aquele tipo de cinema começava já a desaparecer do seu «centro», asfiziado pela hegemonia cultural e económica do cinema de entretenimento.

Se os filmes da «escola portuguesa» permitiram que a Europa descobrisse o cinema português, eles também permitiram que Portugal se descobrisse como país europeu. Essa revelação, porém, foi repentina e traumática. Após a descolonização, Portugal foi obrigado a aceitar que, ao contrário do que a propaganda salazarista proclamara durante cinquenta anos, afinal sempre era um país pequeno. Pior, não havia nada no presente que o solidarizasse com os seus vizinhos europeus, muito menos com uma identidade europeia²⁸. Que fazer, aliás, de um passado histórico exacerbado por uma visão imperial

²⁵ Sobre a história deste conceito e a sua aplicação a partir do estrangeiro, ver LEMIERE, Jacques, *Le cinéma portugais comme "situation". A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé "il y a un cinéma portugais"*, pp. 5-8.

²⁶ Dados do sítio do Instituto do Cinema e do Audiovisual, <http://www.icam.pt>, acedido em 30 de Janeiro de 2009.

²⁷ Sobre a reacção francesa de *Trás-os-Montes*, ver a antologia de críticas recolhidas em MOUTINHO, Anabela e LOBO, Maria da Graça (org.), *António Reis e Margarida Cardoso: a poesia da terra*, Faro, Cineclube de Faro, 1998, 187-194. O texto de Serge Daney ali transcrito (publicado originalmente em *Cahiers du Cinéma*, n.º 276, Maio de 1977) é particularmente revelador a este respeito ao radicar a inscrição do filme na tradição do cinema moderno europeu na forma como é tratada a questão do «afastamento» (éloignement), identificada aliás pelo crítico francês como o tema principal de *Trás-os-Montes*.

²⁸ Esta leitura das relações entre a identidade cultural portuguesa e a europeia, muito devedora das obras de Eduardo Lourenço *O labirinto da saudade* e *Nós e a Europa*, foi primeiro apropriada para uma

que lhe dava uma identidade pluri-continental? E como lidar com uma língua e uma história que, no presente, ainda ligavam Portugal às suas antigas colónias, mas que no passado tinham sido os instrumentos privilegiados da dominação colonial? O processo de adesão à então Comunidade Económica Europeia (oito anos de negociações concluídas em 1985) foi visto como o primeiro passo da transformação de Portugal num país europeu desenvolvido. Mas não sem primeiro o obrigar a constatar, com violência, a realidade da sua marginalidade económica, social e cultural no espaço europeu. A Europa representava tudo aquilo que o país queria ser, ao mesmo tempo que lhe recordava tudo aquilo que não era. Os filmes portugueses dos anos oitenta vão reflectir de forma angustiada estas tensões identitárias. Na ressaca de uma revolução falhada, e com a entrada numa normalização da vida política vivida com desilusão, os filmes associados à «escola portuguesa» exprimiram os sentimentos ambivalentes dos seus realizadores em relação a um país que amavam e ao qual sentiam pertencer, mas que ao mesmo tempo os sufocava e com o qual, muitas vezes, tinham dificuldade em relacionar-se.

Os filmes sobre indivíduos que se sentem deslocados em relação às suas famílias, empregos ou comunidades foram por isso frequentes durante os anos oitenta. Algumas figuras recorrentes como o exilado, o emigrante, ou o órfão, ventilavam os pontos de vista dos realizadores sobre as origens e a essência de uma psicologia nacional responsabilizada pela mediocridade do país²⁹. Filmes como *A Ilha dos Amores* (Paulo Rocha, 1982), *Um Adeus Português* (João Botelho, 1985), *Matar Saudades* (Fernando Lopes, 1987), ou *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989), excederam-se no retrato daquilo que os realizadores consideravam mais específico do carácter português. Os filmes de João Botelho deste período, em particular, representam a quintessência desta comisseração sobre os fracassos do país enquanto nação. *Um Adeus Português* foi o primeiro filme português a abordar directamente a guerra colonial. E foi na tendência «natural» de reprimir as memórias traumáticas daquele acontecimento que o realizador encontrou uma forma de exprimir o sentimento de melancolia com o qual a «escola portuguesa» identificou o país. Um sentimento que tinha sido tão eloquentemente resumido por Alexandre O'Neill nos versos que abrem *Um Adeus Português* e que emprestaram o título ao filme: «esta pequena dor à portuguesa / tão mansa, quase vegetal». Ao contrário de outros realizadores da «escola portuguesa» que abordaram estes desconfortos identitários a partir do presente, Paulo Rocha procurou as raízes históricas desse fenómeno. Fê-lo com *A Ilha dos Amores* (1982), cujo pretexto imediato é uma biografia do escritor Wenceslau de Moraes e, em particular, do seu longo exílio em Macau e no Japão, onde viria a morrer. Os sentimentos contraditórios do exilado em relação ao país que o ostracizou transformariam esta figura numa das mais recorrentes no cinema da «escola portuguesa». A condição de exilados no seu próprio país podia aliás descrever a situação de muitos destes realizadores ao verem os seus filmes premiados e distribuídos no estrangeiro, mas permanecerem nas latas em Portugal. Concluído em 1982, *A Ilha dos Amores* só estrearia comercialmente em Portugal quase dez anos depois, em 1991.

De certo modo, os filmes da «escola portuguesa» continuaram a reformulação do cinema nacional iniciada pelos realizadores do «cinema novo». Como nas duas décadas

interpretação global do cinema da «escola portuguesa» por A. M. Seabra, em «La scène de l'histoire», p. 1 e 10-12.

²⁹ Para uma tipificação dos temas do cinema português dos anos oitenta, ver MONTEIRO, Paulo Filipe, «O fardo de uma nação», pp. 22-69.

precedentes, os filmes dos anos oitenta apresentaram repetidamente às plateias portuguesas reconfigurações importantes do imaginário colectivo do país, recorrendo a uma linguagem cada vez mais moderna para tal. Ao fazê-lo tiveram que enfrentar, porém, um duplo risco de «guetização». O risco era evidente, por um lado, na frente doméstica. Raramente exibidos no circuito comercial, muito depreciados pelos públicos e obrigados à comparação com os relativos êxitos de bilheteira de algum cinema de entretenimento português, os filmes da «escola portuguesa» distanciaram-se progressivamente do cinema comercial dominante. Aquilo que era uma consequência da sua dissidência militante, porém, foi interpretado pelos públicos como uma forma deliberada de desprezo pelos contribuintes portugueses cujos impostos tinham afinal pago aqueles filmes – ou, pelo menos, assim argumentavam alguns críticos e comentadores mais influentes. O acelerado desenvolvimento económico do país na segunda metade dos anos oitenta e o sentimento de euforia provocado pelo acesso a novos bens de consumo (visto como o sinal da aproximação ao nível de vida dos parceiros europeus) reforçou ainda mais o distanciamento dos públicos em relação ao cinema da «escola portuguesa». Para além de estética e narrativamente complexos, aqueles filmes pareciam representar um país melancólico e depauperado que, pelo menos aos olhos dos públicos citadinos mais endinheirados, correspondia menos e menos à sua experiência quotidiana. Por outro lado, o risco de «guetização» também era evidente no contexto internacional. As revistas, os críticos e os festivais de cinema europeus que incensavam continuamente os filmes da «escola portuguesa» iam ao encontro da aposta do Estado (através das políticas de promoção e de apoio à produção) num «cinema nacional de arte», isto é, capaz de promover a cultura portuguesa no estrangeiro. A combinação destes dois factores ameaçou reduzir a «escola portuguesa» às fórmulas de um género e estimulou uma produção seduzida pela certeza de uma consagração internacional facilitada. Mas não seria a «escola portuguesa» uma reedição moderna da «folclorização» que caracterizou o cinema português feito antes dos anos sessenta? E, mais importante ainda, não seria este novo exotismo baseado na auto-depreciação da identidade nacional e num entendimento moderno do cinema, a prova de que o cinema feito em Portugal estava condenado a pensar-se sempre, de uma maneira ou de outra, como «português»?

Outros países

A meio dos anos noventa, alguns novos realizadores vão concentrar-se na contemporaneidade portuguesa e inundar o cinema português de presente e de realidade. Poucos filmes, antes destes, pareciam tão ancorados no seu próprio tempo. E poucos, também, tinham demonstrado tamanha indiferença às reflexões sobre a «portugalidade». Poucos, em suma, tinham mergulhado tão profundamente no país e, ao mesmo tempo, se tinham distanciado tanto dele. Esta contradição aparente explica-se pelo interesse destes cineastas – Teresa Villaverde, João Canijo, João Pedro Rodrigues, Sérgio Tréfaut ou Pedro Costa, para referir apenas os mais novos e os mais diferentes entre si – por assuntos, pessoas e lugares até ali praticamente inexplorados. Os filmes portugueses destes anos escolheram como protagonistas jovens marginais, mães adolescentes ou imigrantes ilegais e os seus argumentos abordaram directamente questões como a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, o tráfico humano ou a toxicod dependência. O que há de inédito nestes filmes não é, obviamente, o interesse por aqueles temas em particular, alguns deles inéditos até pouco tempo antes na sociedade portuguesa. O que estes filmes conseguiram, pela primeira vez, foi reagir muito

imediatamente ao que era, ou parecia, próprio do seu tempo, ao que estava a acontecer diante dos olhos dos realizadores, e não ao que era, ou parecia, específico da sua cultura nacional. Muitas daquelas questões, além do mais, não eram exclusivas de Portugal e apenas contribuía para baralhar as ideias tradicionais sobre nacionalidade e sobre a identidade cultural dos portugueses. Quem eram, aliás, os «portugueses»? E quem eram, afinal, todos os «outros»? E porque se haveriam de filmar problemas que diziam respeito aos «portugueses» ou que só os afectavam exclusivamente a eles? Havia uma boa razão pela qual todas estas questões, ou outras do mesmo género, sempre tinham ficado de fora do cinema português: elas diluíam a especificidade nacional do país e transformavam-no num país como os outros – ou pelo menos, num país com os mesmos problemas de todos os outros. Até para quem, no fundo, sempre tinha sonhado com a colocação de Portugal numa situação de paridade com os outros países europeus, os filmes dos anos noventa deixavam um sabor amargo nessa «conquista». Não era daquela maneira, com aqueles filmes e através daquelas questões que essa «entrada» na Europa tinha sido antecipada.

No final dos anos noventa, alguns filmes portugueses deram-nos então uma imagem do país que raramente se tinha procurado mostrar de maneira tão crua e que podia mesmo roçar a denúncia social que a maioria dos cineastas portugueses (com a geração do cinema novo à cabeça) sempre havia recusado. Mas eram estes filmes o que na cultura portuguesa dos anos noventa mais integrava o país num tempo globalizado onde as fronteiras já não confinavam o que, agora, todos podiam partilhar, para o melhor e para o pior, em toda parte e ao mesmo tempo³⁰. As personagens destes filmes viviam, trabalhavam, sofriam e morriam como pessoas, e não como portugueses. Quando os filmes portugueses mergulharam de cabeça no presente e descobriram tudo o que ele não tinha de especificamente português (e era muito), conseguiram escapar pela primeira vez às armadilhas de um «cinema nacional». A predisposição destes filmes para descobrir o «outro» e o tempo presente foi contemporânea do grande *boom* da produção de documentários³¹.

Este *boom* apoiava-se não só nos desenvolvimentos tecnológicos trazidos pelos novos equipamentos de rotação e montagem em vídeo digital, mas também nos novos programas de financiamento estatal destinados exclusivamente ao documentário que arrancaram no início dos anos noventa. Mais barato e mais fácil de usar do que a película, o vídeo digital significou para muitos documentaristas o «luxo do tempo»³² que precisavam para filmar durante períodos mais longos, mas por menos dinheiro. O novo meio oferecia as condições ideais para os realizadores que desejavam uma imersão total no quotidiano mais íntimo das pessoas filmadas. Na maior parte dos casos, o que unia estes filmes era uma tentativa de voltar a inscrever o documentário, através do vídeo digital, numa tradição cinematográfica de que o género entretanto se afastara, tentado pelos formatos do jornalismo televisivo. Deste modo, estes documentários tornaram-se a vanguarda do redescobrimento cinematográfico de um país que, durante décadas, fora o centro obsessivo do cinema português, mas afinal sempre permanecera «ausente» dos filmes feitos em Portugal. Os anos noventa revelaram, assim, a contradição fundamental do cinema português: quanto mais procurou o país, menos o

³⁰ MONTEIRO, Paulo Filipe, «O fardo de uma nação», p. 67-69.

³¹ COSTA, José Manuel, «Questões do documentário em Portugal», in *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, Lisboa, Número – Arte e Cultura, 2004, pp. 116-164.

³² A expressão é de Pedro Costa, citado em LEMIERE, Jacques, «“Um centro na margem”: o caso do cinema português», pp. 761-762.

filmara de facto, partindo em explorações históricas ou existencialistas sobre a identidade portuguesa e ignorando a contemporaneidade real do seu presente. Levando o argumento de Paulo Filipe Monteiro um pouco mais longe, dir-se-ia que tanto cinema sobre tanto país acabou por significar, quase sempre, um cinema sobre nenhum país ou, pelo menos, nenhum país «real»³³.

Pedro Costa é o realizador que melhor representa esta tendência recente dos filmes portugueses e aquele cujo trabalho alcançou maior repercussão nacional e, sobretudo, internacional. Não é uma coincidência que o trabalho do realizador mais relevante desta tendência intersecte tanto a tradição documental, como a do cinema de ficção tradicional. Depois de *Ossos* (1997), a sua última ficção rodada com uma grande equipa de produção, Costa começou a trabalhar em vídeo digital e com pequenas equipas, por vezes sozinho, no bairro lisboeta das Fontainhas. Esta alteração no seu método de trabalho aconteceu, segundo afirmou, depois de ter percebido que os formatos puramente ficcionais e o peso de uma equipa de rodagem em película eram profundamente desadequados para representar as Fontainhas, bairro habitualmente dito «problemático» tanto pela comunicação social, como pelo discurso político. Ao longo dos anos, os filmes que Pedro Costa rodou nas Fontainhas tomaram os seus moradores, sobretudo imigrantes cabo-verdianos e os seus descendentes, como o ponto de partida para a construção de personagens e narrativas depois ficcionadas pelo próprio realizador. Mesmo em *Ossos*, mas sobretudo a partir de *No Quarto da Vanda* (1999) e mais recentemente em *Juventude em Marcha* (2006), o próprio bairro das Fontainhas é transformado numa entidade complexa, capaz de determinar as relações, reais ou ficcionadas, entre os actores e as suas personagens, e ditando o modo e o tempo da intervenção de cada um na narrativa. *Juventude em Marcha* aprofunda este tratamento do bairro. O filme é uma biografia fragmentária de Ventura, um habitante real das Fontainhas cuja personagem cinematográfica foi construída como uma espécie de patriarca imaginário do bairro. Esta biografia estrutura-se, por um lado, numa sucessão de visitas aos seus «filhos» e, por outro, numa série de *flash-backs* sobre a vida de Ventura desde que imigrou de Cabo Verde, há trinta anos. O *flash-back* que evoca o modo como Ventura e os seus companheiros de trabalho viveram o 25 de Abril de 1974 – barricando-se no estaleiro onde trabalhavam e viviam, aterrorizados pelos boatos de perseguições a negros – dá-nos uma contra-imagem perturbadora de um momento central da história recente portuguesa. Afinal, parece que nem todos puderam regozijar-se naquele momento de euforia colectiva. Havia quem se sentisse e estivesse, justamente, excluído daquele «colectivo». O que se pressente em vários filmes de Costa e de outros realizadores e documentaristas dos anos noventa, mas que se torna tão manifesto e tão evidente naquela cena em particular de *Juventude em Marcha*, é que as representações mais disseminadas da identidade portuguesa (e mais repetidas pelo cinema) estão inteiramente desfasadas da realidade. E que as ideias predominantes sobre o que o «nosso» país é (ou não é), excluem muito silenciosamente – mas também muito eficazmente – várias outras pessoas, memórias e experiências do que é a vida, o trabalho e o lazer em Portugal. Não é uma razão menor para considerar os filmes de Pedro Costa, e *Juventude em Marcha* em particular, como os instrumentos da morte do cinema português enquanto cinematografia obcecada com a identidade nacional.

No entanto, algumas reacções especialmente acintosas aos filmes de Costa (e de outros realizadores dos anos noventa) confirmam e ao mesmo tempo desmentem aquela morte.

³³ MONTEIRO, Paulo Filipe, «Trop de pays, pas de pays (à propos du cinéma portugais)», p. 107.

Alguns intelectuais vociferaram contra este cinema de «piolhosos», «drogados» e «pobrezinhos»³⁴. Aos olhos de muitos cronistas do final dos anos noventa, parecia «imoral» que o Estado financiasse filmes que tão «má imagem» do país dariam no estrangeiro e que os públicos portugueses não estariam (como de facto não estiveram) interessados em ver. Já conhecemos este tipo de discurso sobre o cinema português, preocupado, por um lado, com o efeito negativo de filmes que deviam servir como «cartão de visita» da cultura portuguesa na Europa e, por outro lado, apostado em denunciar a «subsidiopendência» dos filmes portugueses³⁵. Estes ataques provam que alguns filmes tinham, de facto, começado a questionar a importância da «portugalidade» do cinema feito em Portugal. Mas, ao mesmo tempo, os ataques também demonstram que na opinião pública e na crítica cultural mais ou menos esclarecida a ideia de «cinema português» enquanto expectativa de recepção continuava viva e de boa saúde. As exigências de «qualidade», «decência» e de «relevância para a identidade cultural portuguesa» estavam lá para provar isso mesmo.

Morto como ambição cinematográfica dos realizadores portugueses, vivo como horizonte de recepção da opinião pública e de alguma crítica, o cinema *português* talvez atravesse actualmente o mais importante limbo da sua história. O cinema *feito em Portugal*, por seu lado, permanece tão vivo, tão resistente e tão dissidente, para o melhor e para o pior, como desde há quarenta anos para cá.

³⁴ LEMIERE, Jacques, «“Um centro na margem”: o caso do cinema português», pp. 758-759.

³⁵ Miguel Sousa Tavares e Vasco Graça Moura distinguiram-se neste tipo de comentários. Para citações detalhadas, ver LEMIERE, Jacques, «“Um centro na margem”: o caso do cinema português», pp. 758-759.