**História do Cinema Português**, Luís de Pina, 1986 (p. 181-217)

**O CINEMA DE ABRIL (1974-1986)**

**Continuidade na mudança**

Na madrugada de 25 de Abril de 1974 cai o poder político, mas o poder do cinema já se encontrava nas mãos da geração de 60 e há-de continuar fechado nelas.

A liberdade surgiu, dentro dos condicionalismos conhecidos, tanto para o cineasta como para o espectador. A Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos foi logo substituída por uma Comissão Etária ad hoc e, mais tarde, em 1977, por uma Comissão de Classificação de Espectáculos, devidamente formada, que apenas indica os escalões etários e as novas classificações especiais de «pornográfico» ou «de qualidade», não se pronunciando sobre os argumentos dos filmes a produzir.

Os filmes pornográficos, depois do escândalo inicial, acabaram por se concentrar em dois ou três cinemas de Lisboa e do Porto (embora façam boa carreira na província, por vezes os únicos filmes com público...). Mas a chegada de Garganta Funda e outras obras do género, em 1976, provocou grande afluência de público e esse ano foi talvez o que registou maior número de espectadores na história da nossa exibição. Vieram também muitos fil­mes políticos e militantes (o Cinema Universal, em Lisboa, especializou-se, durante algum tempo, nesse modelo) e vá­rias películas que se encontravam proibidas (desde O Cou­raçado Potemkine até Laranja Mecânica), mas em breve tudo regressava às tendências habituais do público, que descobria nos melodramas indianos uma nova atracção.

Quem esperava que a liberdade conquistada para os filmes nacionais e estrangeiros fosse o mais ampla pos­sível enganou-se, pois ela depende dos compromissos da distribuição, mais dominada do que nunca, no último de­cénio, pelas majors americanas. De resto, os sectores da distribuição e da exibição continuaram a ser privados, diante de uma produção praticamente nacionalizada, para a qual foi tentado, nos primeiros anos da Revolução, um «circuito paralelo» ou cultural, fora dos circuitos comer­ciais (que recusaram a nacionalização) e correspondente à intenção socializante do Governo. E a exibição dos filmes depende fundamentalmente dos interesses (económicos) do distribuidor e do exibidor, motivo pelo qual se registaram atrasos em estreias de filmes portugueses e, em última análise, se negou a exibição de várias obras, que ficaram na prateleira ou viram a luz do dia em especialíssimas condições de estreia. Julgamos, no entanto, que o filme português continua a recolher as preferências do público, desde que tenha uma qualidade possível, muitas vezes ine­xistente em filmes que eram puros pretextos políticos ou acusavam uma insipiência confrangedora.

Do ponto de vista da produção, os filmes são total­mente comparticipados pelo Estado, através do Instituto Português de Cinema, que desde 1982 concede 75% de subsídio e 25% de empréstimo. Esta comparticipação já foi de 100%, devido a uma alteração da Lei n.° 7/71, deter­minada pelo Decreto-Lei n.° 257/75, de Maio (Governo Vasco Gonçalves), que autorizava essa forma de subsídio total, na linha da nacionalização do cinema então pretendida.

Entretanto, a figura do produtor privado praticamente desapareceu, agora que o capital pertence ao Estado, subs­tituído pela figura do «director de produção» dos novos núcleos de produção: as «unidades de produção», instru­mentos do processo de nacionalização atrás referido, e as cooperativas, desde o Centro Português de Cinema, subsi­diado pela Gulbenkian, às novas sociedades Cinequanon e Cinequipa, para não citar mais. Apesar de tudo, a Tobis mantém-se como grande unidade produtora, participando de muitos filmes realizados, e surge também, agora patro­cinando o que chama de «produção externa», a Radiotelevisão Portuguesa.

Agora, o autor-realizador é a figura dinamizadora da produção, liberto da tutela do «produtor», mas realmente colocado sob a tutela do IPC ou da RTP, que lhe forne­cem os fundos. Proliferam, assim, os «realizadores», numa verdadeira atomização do cargo, dirigindo os mais diver­sos filmes, conhecidos pela designação genérica de «filmes de intervenção». Mas, apesar desta aparência de liberdade, a realidade é outra: por um lado, deixa de haver subsídio para os representantes do velho cinema ou para cineastas ideologicamente opostos ao novo regime (com excepção de Arthur Duarte, Jorge Brum do Canto ou Teixeira da Fonseca); por outro, os projectos passam a depender da linha ideológica de cada Governo (a decisão final das comparticipações do IPC pertence ao ministro da tutela) e das decisões de júris também superiormente designados. No entanto, para todos aqueles que têm conseguido o subsídio estatal houve sempre a maior liberdade, e deixou de existir censura prévia, salvo no primeiro plano de pro­dução de 1975, em que alguns argumentos sofreram im­posições ideológicas.

De resto, a Lei n.° 7/71 não chegou a ser plenamente aplicada, pelo que não sabemos da sua eficácia, excepto em disposições favoráveis, como a base XV, que determina a assistência financeira, ou as bases VII e XLIV, que esta­belecem o adicional de 15% sobre o preço dos bilhetes, receita fundamental do IPC. Mas a lei não chegou a regu­lamentar o Instituto e apenas ficou nomeado o Conselho de Cinema, dissolvido após o 25 de Abril. O MFA, no seu programa, previa uma nova lei do cinema, mas passados doze anos é ainda a velha Lei n.° 7/71, apesar dos seus defeitos e das modificações da actividade cinematográfica, que constitui o regime jurídico fundamental do cinema português.

Voltemos agora ao cinema inicial de Abril, que pro­longa a «resistência» por dentro da «intervenção», come­çando pelos filmes produzidos no âmbito do Centro Por­tuguês de Cinema e subsidiados pela Fundação Gulbenkian.

O Mal-Amado, de Fernando Matos Silva, que se encon­trava proibido, estreou logo em 3 de Maio de 1974, no Satélite. Escrito com a colaboração de Álvaro Guerra, é, como dizia alguém, a realidade nacional «vista de Campo de Ourique», bairro onde vivia o autor. João Mota, no seu primeiro grande papel, faz a personagem de um jo­vem, politicamente consciencializado, cujo corpo serve de memória a uma Maria do Céu Guerra perturbada pela morte do noivo na guerra de África. Mas o realizador, que combatera na Guiné, perde-se num certo convencionalismo intelectual que domina um quotidiano revelado com sinceridade e autenticidade.

Estreado no Condes e no Satélite em 6 de Janeiro de 1975, Cartas na Mesa, de Rogério Ceitil, com colabora­ção literária de Fernando Assis Pacheco, passa-se nos bastidores do jornalismo e a reportagem é superior à ficção, frágil e circunstancial. Mas o ambiente, onde predomina uma geração que oscila entre a consciência e a inocência, tem um tratamento documental. A interpretação coube a um grupo de gente nova quase a fazer o seu papel, muitos deles, sem experiência de cinema, como José Jorge Letria, José Ceitil, José Amador, o próprio Fernando Assis Parcheco, que acompanharam Guida Maria, outra vez no ci­nema depois de A Promessa.

Brandos Costumes, de Alberto Seixas Santos, que vinha da crítica e do cineclubismo e era ao tempo director da Escola-Piloto de Cinema do Conservatório Nacional, criada em 1973, onde ensinam alguns dos novos cineastas. Com estreia no novo Cinema Londres em 18 de Setembro de 1975, esta produção do CPC e da Tobis é sobretudo um filme-ensaio, uma obra didáctica, radical, sobre a relação entre os Portugueses e a ideologia do Estado Novo, ser­vindo-se dos mecanismos da distanciação para situar a acção ficcional e dos mecanismos da montagem para com­parar tempos e atitudes, num contraste permanente entre a política directa e política discreta que o poder exerce. A imagem de Salazar igual à do pai domina este filme elegante mas árido, que teve a colaboração de Luísa Neto, Jorge e Nuno Júdice na fase de argumento, com Jorge Silva Melo e Henrique Espírito Santo como directores de produção.

Encontravam-se assim estreados, como se o 25 de Abril não tivesse existido, os filmes do II Plano de Produção do CPC (A Promessa, Meus Amigos, O Mal-Amado e Bran­dos Costumes) e um do III (e último) Plano, Cartas na Mesa. Faltará estrear A Confederação, de Luís Galvão Te­les, Antes a Morte Que Tal Sorte (depois Antes a Sorte Que Tal Morte), de João Matos Silva, e Trás-os-Montes, de António Reis e Margarida Cordeiro, que substituiu Bonecos de Luz, projecto de Faria de Almeida. Faltará tam­bém estrear Benilde ou a Virgem Mãe, de Manoel de Oli­veira, e A Ilha dos Amores, de Paulo Rocha, que vão tam­bém receber subsídios do IPC, aprovados em Março pelo Conselho de Cinema.

Apresentados muito tarde, já depois dos anos quentes de 1974-1976, e com nítida influência do processo revolu­cionário, numa visão esquerdista, anti-imperialista, os dois primeiros filmes tiveram destino diferente: A Confederação, ficção política sobre o movimento revolucionário gerado pelo 25 de Abril, passado num Portugal próximo futuro, com Margarida Carpinteiro e Carlos Cabral nos jovens e desencantados protagonistas, vivendo uma estranha histó­ria num estranho lugar, joga, como Brandos Costumes, com elementos distanciadores e colagens intelectuais, par­tindo de um engenhoso argumento de Amadeu Lopes Sabino e do realizador, ambos juristas, de resto. O filme estreou no Apolo 70 já em 15 de Setembro de 1978, mas Antes a Sorte Que Tal Morte nunca estreou a sua versão definitiva, escrita de novo com a colaboração de Álvaro Guerra e dispondo de um bom elenco de actores: Ar­tur Semedo, Rui Mendes, Maria Helena Matos, Henrique Santos.

E chegamos a Trás-os-Montes, feito com grande sacri­fício, rodado e apresentado em 16 milímetros, trazido de longes terras e longínquas imagens de memória, ingénuo e depurado, belo como uma casa antiga do Nordeste, afir­mação de um casal de poetas, evocação de pobreza e humildade, apelo de viagem num mágico comboio noc­turno. Era a descoberta da ancestralidade portuguesa, o mesmo sopro subterrâneo que animou Os Lobos e Nazaré, Douro, Faina Fluvial, Acto da Primavera, ou O Pão, um sopro de gente, lugares e costumes verdadeiros, o primeiro filme autenticamente novo, autenticamente pobre, do ci­nema de Abril, que fugia ao político imediato para mer­gulhar em raízes nunca reveladas de um imaginário na­cional. A estreia foi no Satélite (outra vez) em 11 de Junho de 1976, intensamente defendida pela comunicação social, que apelava à assistência a este filme necessário.

Do plano de produção do IPC em 1974, ainda sob o Governo do Prof. Marcelo Caetano, o filme que se conclui mais tarde é também um filme da mesma linhagem intransigente, portuguesa, palavras e imagens que se trans­cendem numa visão poética universal, barroca, subtilmente pictórica, tumulto de um rio de história diante do des­tino, com a viagem e a distância como formas de comu­nhão procurada, verdadeiros Lusíadas cinematográficos: A Ilha dos Amores, de Paulo Rocha, projecto acalentado durante catorze anos, exibido no Festival de Cannes de 1982. Creio que este símbolo poético do nosso destino é, daqui para diante, um dos momentos grandes, autênticos, da expressão cinematográfica portuguesa. Por ele se cria a nossa individualidade fílmica, numa desmesura que os de 500 (e Camões) entendiam e hoje se perde no gosto de uma apagada e vil tristeza. Portugal existe – e com lugar cimeiro – no cinema moderno, chama-se A Ilha dos Amores.

Estreado mais cedo, no Apoio 70, a quatro dias do 25 de Novembro de 1975, acontecimento que limitou ex­traordinariamente a acorrência do público, Benilde ou a Virgem Mãe é outro dos filmes a «virar as costas» ao imediatismo político, pois Manoel de Oliveira pensou – e muito bem – que os factos imaginados pelo poeta-dramaturgo na sua obra são suficientemente revolucionários em termos humanos e espirituais, além de que a filma­gem da peça lhe permitiu colocar a segunda pedra do seu edifício de amores frustrados. Mas não é o milagre – ou a sua hipótese – o mais profundo motivo de escân­dalo no mundo? Sobre isto trabalha Manoel de Oliveira e a sua câmara – Elso Roque – com actores maduros (Augusto de Figueiredo, Maria Barroso, Varela Silva, Gló­ria de Matos), diante de um jovem casal, Maria Amélia Matta e Jorge Rolla. Os fantasmas da solidão alentejana pressentidos pelo poeta varrem aquele real de estúdio com a força que o espírito levanta: o vento sopra onde quer.

Teria o Conselho de Cinema adivinhado a justeza da sua decisão? A verdade é que os outros filmes aprovados, com excepção de Continuar a Viver, de António da Cunha Teles, que o processo revolucionário terá transformado noutra coisa e que não teve ainda (apesar de rodado em 1975-1976) estreia comercial, são filmes com manifesto in­teresse, embora o projecto inicial de José Fonseca e Costa (Mefistóteles e Maria Antónia, segundo Camilo) tivesse sido substituído por Os Demónios de Alcácer Quibir.

Dedicado aos movimentos de libertação em terras por­tuguesas de África, Os Demónios de Alcácer Quibir traduz uma verdadeira fábula política de Portugal, misturando a alegoria do passado com a alegoria do futuro, através da visão dialéctica do presente que se desenvolve no Alen­tejo dominado pelo latifúndio. Com uma elegância de cons­trução baseada no plano-sequência e um gosto plástico evidente, esta segunda longa-metragem de Fonseca e Costa descreve a errância de um grupo marginal (e simbólico) de gente livre mas perseguida. O final mostra-nos uma jovem negra correndo para o horizonte, alusão clara ao futuro do ultramar.

As imagens de António Escudeiro, a música de Sérgio Godinho, o empenho dos intérpretes (é muito bela a apa­rição de Ana Zanatti no rio), de João Guedes a Artur Semedo, de Carlos José Teixeira a Luís Barradas e a António Beringela, distinguem este filme, que, mesmo no centro da revolução, ultrapassa o imediatismo político e dá ao seu fundo uma forma original. A estreia foi no Quarteto, em 10 de Abril de 1977.

Escrevi sobre O Princípio da Sabedoria, de António de Macedo, apenas estreado na província, já em 1977, pala­vras simples, que repetirei: «Conto fantástico, o filme pre­tende ser uma parábola sobre a condição humana, o isolamento e a comunicação, intenção que se adivinha no outro título, O Rico, o Camelo e o Reino. Rodado num magnífico palácio algarvio, esta fábula espiritual denuncia já as intenções críticas, corrosivas, do realizador, na sua análise das relações entre o espírito humano e as raízes do real, estudadas através da máscara do fantástico — ou do religioso. Personagens estranhas, figuras simbólicas, atra­vessam estes corredores da fantasia, na pele de Sinde Filipe, Guida Maria, Carmen Dolores e Nicolau Breyner, entre outros.»

Manuel Guimarães já não pôde ver o seu filme com­pleto, pois morreu antes da montagem final, estabelecida por seu filho Dórdio Guimarães. Mas Cântico Final, com uma excelente fotografia a cores de Abel Escoto, é um filme pessoal, generoso, dorido, visão de um homem em luta com a morte, numa estranha simbiose entre a arte e a vida. O humanismo existencial de Virgílio Ferreira está inteiro nas imagens, porventura um pouco manchado pela convenção da palavra e por uma direcção de actores nem sempre feliz. Mas a descrição do ambiente e o drama pessoal do pintor, excelentemente desempenhado por Rui de Carvalho, marcam de modo positivo a despedida cine­matográfica desse outro pintor de formação que um dia trocou o pincel pela câmara de filmar e foi toda a vida um exemplo de persistência, de coragem – e de pouca sorte. Cântico Final teve estreia no São Luís, por inicia­tiva da Direcção-Geral da Acção Cultural, em 16 de Junho de 1976.

Os Corpos Celestes, de José de Sá Caetano, regressado de uma longa permanência em Londres, foi o último filme do plano de 1974 do IPC e chamou-se, mais tarde, As Ruí­nas no Interior, obra de estreia, em depurado preto e branco, crónica de um Verão algarvio em que dois avia­dores ingleses, na Segunda Guerra Mundial, se escondem numa aldeia da costa e vão perturbar a «paz portuguesa» de uma família burguesa em férias, proporcionando diver­sos jogos proibidos. O filme era sobretudo a revelação de uma sensibilidade cinematográfica, de um gosto inusi­tado pela linguagem essencialmente visual que o cinema pode exigir, de uma já positiva segurança na direcção de actores (Jacinto Ramos, Françoise Ariel, Catarina Avelar, as crianças e os dois ingleses, Brian Ralph e Keith James), tudo ao serviço de uma evocação crítica dos anos 40 e da guerra, um dos raríssimos filmes portugueses a reme­morar esse período tão rico de sugestões dramáticas. Tam­bém aqui, mesmo revelando uma intenção política, se sabia fugir ao imediatismo. Ainda estreado no Satélite (um cinema-talismã, hoje infelizmente sepultado entre os escombros do Monumental, que tornou premonitório o título do filme), em 21 de Outubro de 1977, As Ruínas no Interior foi distribuído pela Animatógrafo.

**O primeiro cinema de Abril**

A primeira longa-metragem de Abril é um documento. As Armas e o Povo, filmado entre o 25 de Abril e o 1.° de Maio de 1974, contendo também imagens da evolução política do regime anterior e da oposição democrática ao seu domínio. Unem-se cineastas e técnicos, a geração de 60 e a novíssima geração, neste produto colectivo puro, que, apreciado hoje, surpreende pela franqueza da atitude, pela ingenuidade do ponto de vista, pela resposta imediata. Documento ao vivo, continuará a sê-lo como objecto de estudo.

Depois, todas as câmaras de filmar e todos os forma­tos vão tentar cobrir a revolução nascente, até ao período que coincide com os primeiros governos eleitos, já em finais dos anos 70. É difícil escolher, distinguir géneros, fazer opções. A maioria dos filmes ficou como documento puro, como reportagem viva da história, por vezes sem grande interesse cinematográfico. Por outro lado, a pro­dução patrocinada pela RTP vem invadir o domínio pre­ferencial do cinema – o 35 milímetros – e ocupá-lo com rodagem rápida, em pequenos grupos, munidos de câma­ras de 16 milímetros e muitos microfones, já que o depoi­mento, nestes dias do processo revolucionário em curso, se sobrepunha à invenção visual, à possível originalidade fílmica. O fundo, de facto, sobrepõe-se à forma.

Lerpar, de Luís Couto, é, em 1975, o primeiro filme de enredo com produção directa do Instituto Português do Cinema e depressa passou à história, mesmo na sua tese do herói marginal que toma consciência da exploração latifundiária, um novo intérprete (José Maria Roumier) de boa presença física entre actores de mais experiência mas dirigidos sem convicção. Documento também, mas mis­turando imagens de actualidades do Estado Novo com imagens posteriores ao 25 de Abril e montando-as segundo uma concepção marxista do processo histórico, Deus, Pá­tria, Autoridade consegue alguns momentos curiosos de montagem, mas limita, pelo esquematismo da construção, a sua própria mensagem. Rui Simões, exilado na Bélgica, é o realizador, e o filme obtém assinalado êxito depois da sua estreia no Universal, em 21 de Fevereiro de 1976.

Passo depressa por dois filmes de ficção declaradamente políticos mas sem grande interesse cinematográfico (O Meu Nome É..., de Fernando Matos Silva, em 1976, e Madrugada, de Luís Couto, em 1977), nunca estreados comercialmente, para falar em obras que se situam no plano da evocação histórica como forma de crítica do presente.

O primeiro, nunca estreado também, e apenas com ses­senta e cinco minutos, rodado em 16 milímetros, chama-se Sertório. Filmado por António Faria nas penedias beirãs, com um grupo de teatro amador, evoca, através de textos de Corneille e Plutarco, o combate do general romano que, com os Lusitanos, resistiu ao imperialismo de Roma, em alusão evidente aos imperialismos que ameaçam Por­tugal.

O segundo, As Horas de Maria, de António de Macedo, provocou forte polémica na sua estreia, no Nimas, em Lisboa, a 3 de Abril de 1979, com agressões a assistentes e graves manifestações de repúdio por parte da Igreja e de diversos sectores católicos, que consideraram inaceitá­vel e blasfema a tese do filme, afrontando os tradicionais valores cristãos do povo português. O realizador, também autor do argumento, baseando-se no que considerou fontes históricas e científicas, propunha em algumas sequências do filme, a propósito da crise mental de uma jovem, Maria, uma versão absurda da pessoa de Cristo, diferente da versão transmitida pela Igreja, uma Igreja que, segundo o cineasta, tem querido impor aos crentes um domínio espiritual e temporal.

Também de António de Macedo é a adaptação, feita para a TV e para o cinema, da história de José Régio O Príncipe com Orelhas de Burro, rodado no Palácio de Queluz em boa parte. O filme segue um esquema dramá­tico desconcertante, com permanentes surpresas, desdo­bramentos inesperados e ligações absurdas, mas o reali­zador explica:[[1]](#footnote-1) «decidi deixar a imaginação completamente à solta, permitindo que o processo narrativo (que em dado momento se aproxima da loucura) se desenrolasse por si, enveredando pelos caminhos mais inesperados». A estreia, de certo modo polémica em termos de público, aconteceu no Apolo 70, em 29 de Agosto de 1980.

Nitidamente político, alternando a ficção com a reali­dade do 25 de Abril (ou fazendo dos acontecimentos uma ficção), é A Santa Aliança, de Eduardo Geada, filmado a cores por Manuel Costa e Silva, mas que se perde no retrato pouco convincente da alta burguesia, por muito autêntica que seja a visão de uma certa militância política característica dos primeiros dois anos de Abril. Neste confronto de classes, três retratos de mulher: Io Apolloni, Lia Gama e Helena Isabel. A estreia só foi possível em 1980, no City Cine, a 20 de Novembro.

Ainda sobre o tempo de Abril é o desconcertante Verde por fora, Vermelho por dentro, que mistura realidade, fan­tasia e sátira com alguma imaginação, mas sem efectivo domínio da linguagem ficcional (estreia no Estúdio 444, a 16 de Outubro de 1980, quase simultâneo com A Santa Aliança, também sem boa resposta do público).

Abrangendo não só o Portugal desse tempo mas re­cuando à História, surgem Acto dos Feitos da Guiné (não estreado comercialmente), de Fernando Matos Silva, e O Rei das Berlengas (Estúdio 444, 9 de Maio de 1978), de Artur Semedo, um dos filmes do plano de produção de 1975.

O primeiro é, no dizer do realizador, que conheceu bem a realidade guineense, um «imenso travelling de quinhen­tos anos», filmado como um hapenning teatral em que a personagem central é a própria História, a história da colonização da Guiné, o tempo do domínio, o tempo da independência, a câmara de filmar de um mesmo prota­gonista, numa apresentação em que deve destacar-se a originalidade.

O segundo, que tenta renovar, pelo excesso, pela tru­culência, pela crítica frontal, a tradição de comédia portu­guesa, tem no actor Mário Viegas um alucinado continuador dos grandes nomes de outrora e, na sua irreverência incómoda, propõe o leit-motiv da fome como chave da nossa História, ou de uma certa condução da nossa His­tória. Alguns momentos de delirante invenção cómica não sustentam todo o relato, que fraqueja por vezes e revela uma evidente desarticulação entre o texto e a imagem. Mas não esquecem o gag da espada atravessando os letreiros das conquistas, nem o leão do Marquês a comer o «jesuíta», nem o macaco vestido de general abrilino.

Interessante, na sua hábil mistura de documento e ficção, onde a alusão política não se sobrepõe à narrativa cinematográfica, é A Fuga, primeira longa-metragem de Luís Rocha, que já se distinguira no documentário Barronhos, Quem Teve Medo do Poder Popular? Nesta cró­nica despojada, quase documental, da fuga de um preso político do Forte de Peniche, é o cinema que ganha a sua causa. Produzido em colaboração com a RTP, não teve estreia comercial.

Também não teve estreia comercial o filme de Rogé­rio Ceitil Antes do Adeus, ambientado numa vila da borda do Tejo nos últimos tempos do regime, onde um grupo de jovens enfrenta a rigidez familiar e da autoridade, jun­tando-se numa militância que os ajuda a viver. Foi uma das últimas produções do Centro Português de Cinema, em 1977.

Dois anos depois, Saguenail, cineasta francês radicado no Porto, apresenta a longa-metragem Mudas Mudanças, onde o real alterna com a representação, em alegoria que, ambientada num quotidiano portuense, com personagens reais tiradas da vida, transmite outra verdade, testemunho de um tempo novo, de mudança.

E deixo para o fim a última realização de Arthur Duarte, que fazia parte dos planos do cineasta há muitos anos: a cinematização da peça de Ramada Curto Recom­pensa. Era um tema ligado à solidariedade operária, a um socialismo possível no antigo regime, semelhante ao que inspirara um Sonhar É Fácil, e foi incluído no plano de produção de 1975, autorizado pelo ministro Correia Jesuíno, «desde que terminasse explicitamente com a vitória dos trabalhadores». Todos se unem, de facto, nessa fábrica distante da Covilhã... para ajudar o patrão (aliás uma empresária bonita, Fernanda Lapa) a satisfazer uma en­comenda que um mau capataz (Rogério Paulo) pretende impossibilitar. Filme totalmente fora do estilo e das sim­patias do autor, foi uma homenagem que o cinema de Abril lhe quis fazer, tornada possível pelos seus compa­nheiros de jornada. Já muito doente, Arthur Duarte ainda assistiu à estreia no Monumental (a última estreia de um filme português nessa sala), na fria noite de 26 de Janeiro de 1979.

Passam-se ambos na Beira Litoral e são, mais do que filmes sobre o tempo de Abril, filmes sobre o campo, so­bre as origens provincianas de muitos de nós, um olhar sentido, sincero, pessoal: a zona do Baixo Mondego em Histórias Selvagens (1978), de António Campos, nunca es­treado, e a aldeia de Alvaiázere, no extremo sul e interior da Beira Litoral, cenário de Nós por cá Todos bem, es­treado no Quarteto em 3 de Março de 1978, terceira longa-metragem de Fernando Lopes.

O primeiro é uma história entrecortada pelas cheias do Mondego na zona, um drama de pobreza e decadência reflectido nas águas, uma ficção rarefeita em que a nar­rativa se constrói de forma sedimentar, sempre aberta ao exterior, à realidade do quotidiano humilde. Filme que mereceria melhor sorte, mistura actores profissionais, como Glicínia Quartin, Cremilda Gil, João Lagarto, Márcia Breia, Júlio Cardoso, com amadores, tem fotografia de Acácio de Almeida e baseia-se em dois contos, O Chino e A Neve, de A. Paços Coelho.

O segundo é uma carta cinematográfica escrita da sua aldeia pela equipa de cinema que o acompanhou e que, na voz de sua mãe, descreve a própria história e a situa­ção dos que ficaram ali. Nós por cá Todos bem, com uma belíssima canção de Sérgio Godinho na banda sonora, uti­liza a colagem de materiais diversos, tão cara ao reali­zador: candid camera, depoimento, documentário, reconstituição de episódios verídicos (a história da mãe em Lis­boa, a história da iniciação do filho). É, afinal de contas, um documento sentido, irreprimível, sobre a relação do ho­mem com a sua vida futura, um regresso às raízes para seguir em frente, uma confissão pela voz da mãe (terra). Manuel Costa e Silva fotografou.

Neste período, que vai de 1974 a 1980/1981, considerado o período áureo do cinema político, de intervenção, afas­tado das concepções tradicionais do espectáculo cinemato­gráfico, proliferam os documentários, as reportagens, os de­poimentos, em que o microfone parece dominar a câmara, seguindo uma técnica que vem dos telejornais. O 16 milí­metros é o formato preferido, para um circuito de sensi­bilização político-cultural que o IPC quer formar como alternativa ao circuito comercial (cuja nacionalização foi impedida) e que conta com o apoio e o estímulo da fa­mosa 5.a Divisão do EME e das suas campanhas de dina­mização. Numa palavra, o cinema acompanha febrilmente o processo revolucionário em curso.

Costumam misturar-se também aos filmes feitos para cinema os filmes rodados em 16 milímetros para televisão, de que não falaremos aqui,[[2]](#footnote-2) por mais interessantes e politicamente úteis que hajam sido. Teríamos de fazer o mesmo, naturalmente, a toda a produção de cinema da RTP desde 1956, tarefa que não estamos em condições de realizar e que, de qualquer modo, julgamos fora do âm­bito deste livro.

Uma selecção, naturalmente arbitrária, de todos estes filmes poderá agrupar produções dos seguintes tipos: documentário político, como a longa-metragem A Lei da Terra (1977), colectivo do Grupo Zero, Contra as Multinacionais (1977), colectivo da Cinequipa, Colónia e Vilões (1977), de Leonel Brito, Terra de Pão, Terra de Luta (1977), de José Nascimento, ou Congresso de Todos os Sindicatos (1977), de Luís Gaspar; documentário etnográfico, como Gente da praia da Vieira (1976), de António Campos, Bonecos de Santo Aleixo (1977), de João e Jorge Loureiro, Areia, Lodo e Mar (1977), de Amílcar Lyra, Cavalgada segundo São João, o Baptista (1976), de João Matos Silva, ou os vários filmes sobre Trás-os-Montes, lugar mítico do novo cinema – Argozelo (1977), de Fernando Matos Silva, Máscaras (1976), de Noémia Delgado, muito próximo de Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada, de M. Costa e Silva, já referido, Gente do Norte (1977), de Leonel Brito; documentário cultural, de que destaco o excelente Ma Femme Chamada Bicho (1976), de José Álvaro Morais, sobre a pintura de Vieira da Silva, O Outro Teatro (1976), de António de Macedo, ou 25 Canções de Abril (1977), de Luís Gaspar.

Em todos eles, uma intenção de descoberta de um país novo, de uma terra esquecida, ou uma indignação por uma estrutura socioeconómica que se pretende modi­ficar. Estão neles, melhor ou pior, muitas das mais significativas imagens de Abril, embora não esteja, quase sempre, o melhor cinema.

**Anos 80: a revolta do cinema**

O Festival de Cinema da Figueira da Foz de 1980, coin­cidente com a política optimista do Instituto Português de Cinema, que decidira apoiar, entre outras coisas, o dina­mismo do jovem produtor Paulo Branco e da sua V. O. Filmes, com fortes contactos em Paris, revelou quatro fil­mes que, em diversa medida, iriam não só reconciliar o público, de há muito afastado, com o cinema português como também apontar verdadeiros caminhos de renovação cinematográfica, cada um a seu modo, tentando todos eles uma qualidade técnica que garantisse o prestígio da sua autoria.

Manhã Submersa, de Lauro António, apresentado em episódios na TV e estreado no Quarteto em 17 de Outubro de 1980 com franco êxito de público e bom acolhimento da crítica, é uma adaptação cuidada, cautelosa mas im­pressiva, do romance de Virgílio Ferreira sobre um semi­nário de província no início dos anos 40. Pretendendo simbolizar o país fechado de então, Manhã Submersa define com sensibilidade as relações entre os jovens alunos, com um excelente protagonista e uma interpretação natu­ral, humana, dos principais actores, desde Eunice Muñoz, a senhora rica da aldeia, aos padres Jacinto Ramos, Joa­quim Rosa, Jorge Vale, Carlos Wallenstein e ao próprio Virgílio Ferreira, que faz um excelente reitor. Para o crí­tico que se estreia, é uma obra recompensadora.

Cerromaior, de Luís Rocha, produzido em colaboração com a RTP, estreia-se em 24 de Abril de 1981 no Quarteto. Baseado no romance de Manuel da Fonseca Cerromaior, reproduz com cuidada aderência psicológica o lento pro­cesso interior de fuga a uma realidade opressiva por parte de um jovem alentejano. À sua volta, a vila parada e o confronto entre os trabalhadores rurais e os latifundiários, o clube dos senhores, a família hipócrita, a mulher aban­donada, o despertar da sexualidade, o clima abafado, o horizonte sem solução, a Guerra Civil de Espanha em fundo. Actores sem experiência e actores experimentados coabitam perfeitamente, num clima fotográfico que foge ao realismo graças ao tom impressionista do quadro, fa­vorecido pela paisagem alentejana. O filme obteve o Grande Prémio do Festival Internacional de Huelva.

Com um argumento original, Oxalá, de António-Pedro Vasconcelos, estreado no Nimas, em 8 de Maio de 1981, é talvez o primeiro filme a mostrar um nítido desencanto da «revolução dos cravos», a perplexidade sobre o modo como construir o país novo, num enredo em que as his­tórias se desenvolvem a partir da viagem de ida e volta para Paris de um português exilado, desiludido da expe­riência portuguesa. António-Pedro Vasconcelos, de novo com João Rocha na câmara, fixou no eastmancolor um processo narrativo entrecruzado que se aproxima de uma reportagem solta, livre, construída sobre relações ficcionais nascidas de uma memória recente. Também o público e a crítica aceitam o filme, que vem a ser produzido por Paulo Branco, antigo colaborador de Perdido por Cem...

Kilas, o Mau da Fita, de José Fonseca e Costa, que teve co-produção com o Brasil, através da Penta Filmes, de Galveias Rodrigues, e contou com dois actores irmãos, Natália do Vale e Lima Duarte, o extraordinário cangaceiro de O Bem-Amado, ultrapassou na estreia (Éden e Quar­teto, 27 de Fevereiro de 1981) os 100 000 espectadores. Má­rio Viegas é de novo um protagonista caricatural, com vocação de chulo e aversão ao trabalho, macho caracte­rístico de um submundo lisboeta descrito com perfeição, excessivo, pop-art-deco, cheio de reminiscências cinéfilas, universo de medíocres sem sonho, lutando pela sobrevivência. Há também uma forte componente política, na denúncia das forças clandestinas que, por essa época, pra­ticavam o terrorismo urbano. Nesta comédia, que não deixa de afirmar uma moral (o castigo de Kilas, a renún­cia de Pepsi-Rita), as belas canções e a música de Sérgio Godinho são já clássicas da nossa banda sonora, como é excelente a actuação de Lia Gama, pobre Pepsi-Rita das noites perdidas de Lisboa. Milu regressa ao cinema, bem como sempre, ao lado de um grupo de actores novos.

Estas quatro obras marcam, de facto, uma viragem no cinema português, embora o excesso de filmes por terminar de planos anteriores de produção e o conjunto de novas produções aprovadas tenham interrompido, entre 1981 e 1983, os planos anuais do IPC, gerando uma crise grave. Mesmo assim, a produção não parou e dela deri­varam alguns dos grandes êxitos posteriores (Sem Sombra de Pecado, Os Abismos da Meia-Noite e, sobretudo, O Lu­gar do Morto).

Coincidindo de certo modo com este optimismo, que inflectiu o curso «político» do cinema português, depois orientado numa linha ora cultural, ora espectacular, re­gista-se em 1980/1982 uma significativa estreia de filmes de humor, todos eles virados para a sátira do Estado Novo, mas com resultados diferentes de qualidade.

O primeiro, O Diabo Desceu à Vila, que começou por chamar-se A Revolução Escultural, título reprovado pelo IPC ao aprovar o plano de produção de 1975, estreou-se tardiamente em 26 de Novembro de 1980, no velho Odeon dos melodramas de há vinte anos, e não teve aderência significativa de público. Esta sátira tosca do salazarismo, numa aldeia de província, contém alguns gags risonhos, mas o tom é demasiado esquemático, sem graça nem de­senvoltura. Teixeira da Fonseca, que escrevera em tempos um divertido Cinemanias, não teve garra para dominar o tema e encontra-se agora inactivo.

O segundo, A Culpa, que assinala a estreia no cinema de ficção de António Victorino d'Almeida, ganhou o Grande Prémio do Festival de Huelva, mas não obteve nem os favores do público nem o aplauso da crítica. Alguns efei­tos de sátira, uma ideia original de argumento mal desen­volvida, uma caracterização demasiado esquemática e cari­catural das classes dominantes do Estado Novo, não con­seguem transformar o excesso de ridículo em sátira eficaz. Com a colaboração de técnicos austríacos do seu programa da RTP, estreou-se no City Cine e no Pathé em 7 de Maio de 1981.

O terceiro é o melhor dos três e foi realizado por Luís Galvão Teles, com Nicolau Breyner no principal pa­pel, acompanhado de Io Apolloni, Henrique Viana, Victor Norte, Margarida Carpinteiro, Fernanda Borsatti, Luís Lello, João Lagarto e D. Josefina Silva, sempre excelente actriz. O filme, espécie de crónica dos anos de ascensão do Estado Novo, mistura vários registos de humor (revista, comédia, farsa, perseguição, humor negro) para mostrar o interior das várias classes, pessoas e opiniões que for­mam o suporte no novo regime e os seus mecanismos de domínio. Com alguns desequilíbrios e piscando demasiado o olho ao êxito popular a todo o custo, A Vida É Bela! foi um claro êxito de público, ultrapassando os 100 000 espectadores. A estreia no Éden, a 19 de Fevereiro de 1982, em plena época carnavalesca, foi uma estreia à antiga, com holofotes, grandes limusinas, casaca e vestido comprido, no meio da alegria geral.

Criticando à sua maneira o regime anterior e, mais concretamente, a instituição militar que o sustentava, José Fonseca e Costa adapta ao cinema em 1982 o conto de David Mourão Ferreira E aos Costumes Disse nada, dando-lhe o título de Sem Sombra de Pecado, que teve estreia em seis cinemas em 11 de Fevereiro de 1983: Cinebloco e Éden (Lisboa), Lumière A (Porto), Tivoli e Gil Vicente (Coimbra) e Rosa Damasceno (Santarém). A perturbadora história de amor entre um aspirante a oficial miliciano e a estranha filha de um militar (interpretada por uma excelente Victoria Abril, que veio de Espanha fazer este papel) alterna com cenas de humor castrense e, seguindo uma linha subtil de mistério, termina em puro humor negro. Os anos 40, o ambiente de Lisboa, os cafés, as esplanadas, os costumes nocturnos, as alusões ao regime, tudo isso é captado da melhor maneira pela câmara de Eduardo Serra, que se estreia no cinema português. Um belo fado de Frederico de Brito dá o título ao filme, que ganhou o Grande Prémio do IPC. Mário Viegas, Armando Cortez, Isabel de Castro, Lia Gama e Henrique Viana são os principais actores.

Dois filmes nitidamente políticos do presente alternam com um filme que, como A Confederação, é uma politic fiction. Bom Povo Português (estreia em 18 de Novembro de 1981 no Quarteto e no Estúdio) retoma o estilo e os propósitos de Deus, Pátria, Autoridade, mas Rui Simões, o seu realizador, põe agora em causa a revolução falhada e o 25 de Novembro. Gestos e Fragmentos, de Seixas San­tos (1982), ainda não estreado, é um documento que segue as pistas expressivas de Brandos Costumes (colagem de elementos diversos, ficção no documento, fragmentos liga­dos pelo tema da Revolução de Abril) para ouvir os de­poimentos de Otelo Saraiva de Carvalho, do Prof. Eduardo Lourenço e do cineasta Robert Kramer (que rodara entre nós Cenas da Luta de Classes em Portugal, como outros colegas estrangeiros, de Thomas Harlan a Philippe Constantini, interessados no tempo da Revolução), cuja con­fluência, já distanciada, de pontos de vista sobre o 25 de Abril não deixa de reflectir uma visão essencialmente polí­tica. Ficção política, passada num futuro próximo, é Um S Marginal, segunda longa-metragem de enredo de José de Sá Caetano, onde os acontecimentos imaginados pela fic­ção ganham a forma de documento e nos permitem consi­derar mais interessadamente os temas colocados à nossa reflexão crítica, à nossa emenda colocada na margem da prova tipográfica, como o título sugere. Nesta fábula rea­lista sobre o equilíbrio ecológico e suas relações com a política, os actores são Sinde Filipe, Françoise Ariel, Diogo Dória, João Lagarto e outros. A estreia foi no Quarteto, em 4 de Agosto de 1983.

Há, de facto, um rio subterrâneo que corre entre as imagens do cinema português, como lembrava Fernando Lopes, um rio que continuou a correr depois de Abril. E a tendência histórico-poético-literária, de certo modo melodramática, arrebatada, romântica, continua no som e na imagem de alguns cineastas. Melhor que ninguém, num cinema de palavra que terá excelente réplica na pureza cinematográfica de António Reis e Margarida Cor­deiro, Manoel de Oliveira encarna essa tendência.

Amor de Perdição, apresentado polemicamente na RTP em 1978, ainda em cópia a preto e branco, escandalizou o País, mas provocou grandes e curiosas mudanças de opinião quando visto na Figueira da Foz em 1979 e, um pouco mais tarde, na estreia do Quarteto, em 24 de No­vembro desse mesmo ano. Com uma produção complexa e desordenada, uma realização à margem das regras televi­sivas e um formato que não terá ajudado ao total con­tributo da imagem cinematográfica, Amor de Perdição é, no entanto, obra fundamental do moderno cinema portu­guês, um Camilo proposto não numa exasperação român­tica facilitada pela linguagem clássica do cinema, mas sim numa distanciação permanente de leitura visual, de total fidelidade à letra do romance, por isso mesmo experimental, novo, moderno. Se a interpretação procura tornar-se neutra, realçando a recitação (os actores não interpretam, debitam o texto), a acção visual contada em planos-sequência permite abranger melhor a totalidade do drama, essa tortura da carne em nome do amor sublime, isolado num mundo de sangue e ódio. Cristina Hauser, Elsa Wallenkamp e António Sequeira Lopes interpretam os papéis de Teresa, Mariana e Simão, enquanto a música pertence de novo a João Paes, os cenários são de António Casimiro e a fotografia de Manuel Costa e Silva.

Em Francisca, já produzido por Paulo Branco a par­tir de um romance de Agustina Bessa Luís, Manoel de Oliveira leva ainda mais longe o seu princípio estético. O filme, que estreou no São Jorge com a presença do Chefe do Estado no dia 3 de Dezembro de 1981, registou boa assistência, apesar da sua extensão e da sua lingua­gem, conquistando o Grande Prémio do IPC para 1982. Fecha-se aqui a tetralogia dos «amores frustrados», neste perturbante mundo portuense e duriense de meados do século XIX, com o amargo Camilo Castelo Branco acom­panhando o triste José Augusto de Magalhães enquanto este vive o seu romance com a frágil Fanny Owen, apai­xonada e inocente, morta por amor. Esta «felicidade vivida ferozmente» é contada pelo cineasta em longos e magní­ficos planos, uma colagem literária de quadros em que os actores, quase num duelo verbal, recitam as suas falas, afastados os recursos da câmara e da montagem – o «es­pecífico fílmico» – para melhor se ouvir a palavra apu­rada de Agustina. Mário Barroso é Camilo, Diogo Dória, um jovem actor, é José Augusto e Teresa Mendes, uma estreante, a jovem Fanny, ao lado de actores mais experi­mentados, como Maria Barroso, Lia Gama, Glória de Ma­tos, Rui Mendes ou João Guedes. Elso Roque é o res­ponsável pela magnífica fotografia, e os cenários, não me­nos magníficos, tal como a música, devem-se de novo a António Casimiro e João Paes.

Trás-os-Montes, a terra para além deste Douro de Agus­tina, inspirou diferentemente dois filmes e está presente em Veredas (estreia em 19 de Maio de 1978), de João César Monteiro, que, embora não totalmente passado no Nordeste e embora registe alguns desequilíbrios narrativos, tem admiráveis momentos de cinema, na sua viagem pelo imaginário das nossas lendas, pela nossa ancestralidade. Viagem que se torna sobretudo poética, às vezes assu­mindo a beleza de uma evocação clássica, deve boa parte do seu fascínio à fotografia de Acácio de Almeida, um dos grandes directores de luzes do novo cinema.

Guerra do Mirandum, de Fernando Matos Silva (de 1981, mas só estreado em 31 de Maio de 1984, em cinco cinemas do País, e pouco público), conta a história de uma revolta popular transmontana contra os invasores espanhóis, mas os meios eram poucos e a História cos­tuma ser exigente. Este Mirandum (ou Mandrin, ou Mandrino de outras crónicas europeias), no entanto, foi um encontro significativo com o nosso passado, num género a que já não estávamos acostumados.

O Crime de Simão Bolandas, de Jorge Brum do Canto, baseado na novela transmontana do Dr. Domingos Mon­teiro, seca e verdadeira como a sua ficção, levou seis anos a estrear e as vicissitudes da rodagem, tal como a volta dada à história no sentido do fantástico e do paranormal, modificaram-lhe o carácter, embora seja, como A Dança dos Paroxismos, o mais fascinantemente pessoal e confessional dos filmes do autor, pela primeira vez a cores. A estreia foi no Funchal, durante a homenagem a Virgílio Teixeira, um intérprete convincente na figura de D. Lourenço, no dia l de Julho de 1984, no Casino Park.

Nitidamente fantásticos são Silvestre (1981), de João César Monteiro, e Os Abismos da Meia-Noite (1983), de António de Macedo. Silvestre, que representou Portugal no Festival de Veneza de 1981, muito bem acolhido pela crí­tica e pelo público, é a cinematização de dois contos tra­dicionais portugueses, a história de uma donzela que vai à guerra e se faz soldado, com o diabo tentador final­mente vencido pelo espírito da pureza dessa mulher das estrelas. A ambientação medieval, em que o gosto estili­zado do cenário e o clima poético da fotografia (Acácio de Almeida) fazem evocar velhas iluminuras, dá ao filme o seu tom preciso, verbo e verso antigos valorizando o espaço da imagem. E a delicada Maria de Medeiros é o rosto puríssimo que a lenda merece. O filme, que se diz «fabricado» por João César Monteiro, estreou no Cinebloco a 6 de Maio de 1982.

Os Abismos da Meia-Noite, estreado no Condes em finais de 1983, traduz uma interessante proposta de ci­nema fantástico, em que o real e o mágico se encontram por detrás da porta de um castelo semelhante ao espelho da Alice de Lewis Carroll. Grande êxito de público – muito mais de 100 000 espectadores –, o filme tem na descrição do real o seu aspecto mais conseguido, pois o mundo mágico das fontes de Gerénia – a origem da Vida e do Amor – sofre das limitações materiais do nosso cinema.

Mas dentro do cinema de Abril, antes de referir cer­tos aspectos em jeito de cômputo final, importa recordar uma nova geração, aquela que surge da necessidade, geral­mente sentida no final dos anos 70, de superar o gosto da política imediata pelo gosto de criar outro cinema,

João Botelho, João Mário Grilo, Jorge Silva Melo, Jaime Silva, José Ribeiro Mendes, Solveig Nordlund, Monique Butler, Manuela Serra, de idades e formações diferentes, constituem esta geração que vai ocupar, com alguns ci­neastas da geração anterior, o espaço criativo delimitado por certas produções de planos precedentes e pelas novas produções nascidas do plano de 1983, resultante de des­pacho normativo do ministro Coimbra Martins desse ano.

No entanto, não chegaram ainda a ser concluídas duas obras de jovens que criaram larga expectativa e vinham de trás: O Bobo, em realização de Jorge Álvaro Morais, e O Último Soldado, de Jorge Alves da Silva, que havia rodado com João Botelho a média-metragem Alexandre e Rosa.

E refiro desde já Conversa Acabada (São Jorge, 13 de Maio de 1982), de João Botelho, vindo da Escola Superior de Cinema do Conservatório, filme que é um original exercício dramático, de atrevida colagem gráfica, sobre a correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, em que aos elementos biográficos se sobrepõe um sugestivo fundo de época e uma introdução de facto­res de distanciamento que reforça o lado imaginativo do relato.

João Mário Grilo, que já fizera uma curiosa Maria, em formato reduzido, estreia-se na produção profissional através de Paulo Branco com A Estrangeira, que viria a ganhar em França o Prémio Louis Delluc e se estreou em quatro cinemas no dia 4 de Março de 1983. Com o espanhol Fernando Rey (que já fora D. Afonso IV, trinta e cinco anos antes), a acção decorre no litoral oeste, em S. Pedro de Muel, com belíssimas imagens da povoação, da praia, do mar, do tempo perdido e achado, nesta história de um homem maduro dividido entre a memória e o presente, com um controlo seguro dos meios expressivos, mau grado certa inconsistência do relato e uma insegura direcção de actores.

Jorge Silva Melo, cuja actividade no cinema vem muito de trás, do final dos anos 60, e se dedicara intensamente ao palco, no Teatro da Cornucópia, estreia-se na longa-metragem com um filme cinematograficamente pobre, exercício sincero em termos de geração e opção política, fugindo ao gratuito e discutindo mesmo a sua própria proposta expres­siva. Feito praticamente à volta de uma mesa, em discussão de companheiros, Passagem ou a Meio-Caminho foi apre­sentado no Festival da Figueira da Foz ao lado de Kilas e dos outros filmes já citados, mas não teve, até agora, estreia comercial.

Os filmes de Jaime Silva (Fim de Estação, estreia no Quarteto em 28 de Outubro de 1983) e de José Ribeiro Mendes (Rita, 1981, nunca estreado), o primeiro por deficiência de meios, o segundo por excesso de referências, não atingem nível satisfatório, apesar do evidente saber de Jaime Silva e do seu cuidado de reconstituição, apesar do gosto moderno das imagens de Rita.

Solveig Nordlund, que conheceu bem o cinema da geração de 60 e já realizara um interessante Nem Pássaro nem Peixe, bem como alguns teledramáticos, estreia-se na longa-metragem com Dina e Django (Estúdio, 29 de Abril de 1983), história dos jovens que assassinaram um motorista de táxi pouco depois do 25 de Abril, facto de crónica que irá servir para analisar, em termos de atitude e costumes, o primeiro tempo de Abril e o seu reflexo nas pessoas. Dois jovens actores, Maria Santiago (filha de Isabel de Castro) e Luís Lucas, fazem os protagonistas com sensibilidade e sinceridade.

Monique Rutler estreou-se com um filme quase do­cumental sobre a terceira idade, os «velhos» que ainda querem viver, amar e trabalhar, perdidos numa cidade que lhes virou as costas. Os actores (como João Guedes) iden­tificam-se perfeitamente com as personagens, mas o do­mínio da expressão dramática ainda é frágil. Velhos São os Trapos, assim se chamou o filme, estreou no Quarteto, a 13 de Março de 1981.

Jogo de Mão (Quarteto, 21 de Novembro de 1983), já apresentado em Veneza, é um filme em episódios, cómico-satírico, sobre os costumes do «macho» português, sem poupar, em ati­tude imparcial, a própria mulher lusitana. Os episódios são desiguais, mas deve saudar-se esta tentativa de comé­dia crítica, um pouco à italiana, num cinema demasiado dramático, demasiado «sério».

Resta agora referir os três filmes que constituíram o novo surto de interesse pelo cinema português no Ou­tono de 1984 e com os quais fechamos esta caminhada pela produção depois de Abril, pois creio que este foi um período em que o público respondeu de novo a um cinema dife­rente, moderno, debruçado sobre a realidade portuguesa, não directamente político. Desses três filmes, O Lugar do Morto vinha do plano de produção do IPC de 1981, os outros dois (Crónica dos Bons Malandros e Vidas) tinham origem em planos anteriores, atrasados por motivos vários, mas finalmente trazidos ao julgamento do público.

O Lugar do Morto, de António-Pedro Vasconcelos, es­treou no dia 25 de Outubro de 1984 em quatro cinemas – Castil e Vox (Lisboa), Lumière A (Porto) e Central (Évora) – e o autor dedicou-o a François Truffaut, que falecera dias antes. De novo com João Rocha na foto­grafia, o filme é uma espécie de policial «negro» ameri­cano em boa versão portuguesa, com um excelente Pedro Oliveira no jornalista investigador, Carlos Coelho no me­lhor papel da sua vida como inspector da Judiciária e Ana Zanatti, bela e misteriosa, na imprescindível mulher fatal. Um ritmo invulgar, dado pelo dinamismo do repór­ter, lugares, pessoas e coisas conhecidas do quotidiano, mais a cidade, os burgueses endinheirados de Cascais e o final cortante: um filme de rara consciência narrativa e técnica, um bom filme português.

Crónica dos Bons Malandros estreou também em vários cinemas: Condes, Las Vegas l, Quarteto e Quinteto (Lis­boa), Avenida (Coimbra) e Bocage (Setúbal). É aquilo a que poderíamos chamar um «super Fernando Lopes», na sua ironia preguiçosa, no seu gosto da marginalidade, na sua habitual colagem de elementos diversos do facto cine­matográfico, na sua visão apaixonada da cidade, no entu­siasmo da cor, viva, berrante, decorativa. Um grupo de «gangsters falhados», de bandidos de meia-tigela, planeia o golpe da sua vida: assaltar o Museu da Gulbenkian soltando um enxame de abelhas nas salas... Comédia que termina com um travo amargo, concilia perfeitamente o humor de Mário Zambujal, autor do livro, com os gostos do realizador. Mas é, apesar disso, pelo artifício rarefeito da linguagem, uma obra de certo modo difícil para o espectador, habituado a outros códigos de comunicação.

Finalmente, o filme de António da Cunha Teles, Vidas, de novo com uma bela actriz, instintiva, moderna, amoral na sua maneira de lidar com os homens e com a droga, fundo dramático da intriga. É Júlia Correia, que sucede a Maria Cabral na filmografia do autor, acompanhada de um cast onde aparece a própria Maria Cabral, numa ima­gem espelhada do trabalho anterior, o jovem Pedro Lo­pes, filho do realizador F. Lopes, e Carlos Cruz, vindo da TV para uma nova actuação no cinema. A visão crua do mundo da droga traduz o realismo de uma certas «vidas» dos anos 80, bem mais graves do que os negócios manhosos dos anos 60 em O Cerco. A estreia foi em Lisboa (Éden, Alfa 2 e Cinebloco) e no Porto (Lumière L), em 12 de Outubro de 1984.

Mas, antes de chegarmos a 1985, último marco deste percurso, lancemos o olhar pela produção mais recente no sector do documentário e da curta-metragem, quase esquecido dos planos do Instituto Português de Cinema, subsistindo graças a apoios escassos e irregulares, nasci­dos, umas vezes, da RTP (quase sempre para obras des­tinadas ao vídeo, como as séries Viagem ou Quem é Quem?, da Arca Filme, com direcção de João Roque ou Linda Bringel, ou a série Homem Montanhês, de Ricardo Costa), de entidades oficiais ou particulares (publicidade, patrocí­nios de prestígio) e, algumas vezes, dos próprios cineastas e das suas magras economias, agora que as actividades privadas investem pouco no cinema português, preferindo-lhe a televisão, de mais pronta e generalizada resposta, quase desaparecidos, entretanto, os jornais de actualida­des, derrotados pela prontidão imbatível dos noticiários televisivos e pela falta de apoio oficial ou comercial às suas imagens.

De resto, os serviços de cinema oficiais ou desapare­ceram, ou deixaram de produzir, ou mudaram a sua polí­tica de produção, como foi o caso do Instituto de Tecnolo­gia Educativa, da Junta de Acção Social ou dos Serviços Cartográficos do Exército. Grande parte dos filmes do sec­tor é agora rodada em 18 milímetros, sem hipótese de distribuição comercial, sem esquecer que os horários das salas não permitem agora a exibição normal de com­plementos. O documentário tornou-se, assim, a grande ví­tima.

No terreno do cinema de animação prosseguem as ex­periências das décadas anteriores e é possível descobrir uma genuína expressão portuguesa nos melhores filmes. Trabalhos de Artur Correia e Ricardo Neto (fundadores da Tope Filme), de Fernando Correia, especialmente orien­tados para as crianças, são disso o melhor exemplo, como outras obras assinadas por Mário Neves (um veterano, que deu provas de uma qualidade formal e de um humor corrosivo no filme O Médico e a Duquesa, estreado com Crónica dos Bons Malandros), por Servais Tiago ou Mário Jorge e pelo jovem portuense Abi Feijó, cujo Oh, Que Calma mostra um caminho diferente para o nosso dese­nho animado. Boa parte do interesse pelo cinema de ani­mação, com destaque para a gente nova, deve-se ao Cinanima, festival internacional do cinema de animação de Espinho, que na última década tem estimulado a activi­dade do sector, e aos esforços de vários cursos e oficinas deste tipo de cinema que, um pouco por toda a parte, vão formando desenhadores, cineastas e animadores (FAOJ, Fundação Gulbenkian, Cooperativa Árvore, Associação Por­tuguesa de Cinema de Animação).

Este poderia ser um bom começo para a produção de cinema infantil, mas os filmes produzidos não têm distri­buição comercial significativa ou são vistos em circuitos alternativos. De resto, o filme para crianças ou o filme educativo não existem praticamente entre nós, mau grado os esforços isolados de algumas entidades e, acima de tudo, do grupo ligado ao Festival Internacional do Cinema para a Infância e Juventude, de Tomar, cujo entusiasmo fez nascer, em 1986, o Centro Português de Cinema para a Infância e Juventude, com a finalidade de estimular e desenvolver, junto das entidades idóneas, este tipo de ci­nema. Mas a fatalidade parece continuar a persegui-lo, e nem a longa-metragem Iratão e Iracema, filme para crian­ças de Paulo Guilherme, se encontra concluído.

Do lado do documentário de longa-metragem, José Fon­seca e Costa realizou em 1981 a co-produção Música, Mo­çambique, testemunho histórico de um grande festival de música popular realizado na capital moçambicana, en­quanto Ricardo Costa dirigiu O Nosso Futebol, estreado em Lisboa a 11 de Dezembro de 1985 nos cinemas N'Gola e Rex (este último deixou de ser o Teatro Laura Alves para se consagrar de novo à sétima arte com o nome da sua fundação), um filme em que o futebol serve de fio condutor à história político-social do País nos últimos cem anos. Por seu turno, A Ilha de Moraes (1984), de Paulo Rocha, completa, pelo lado documental, a sugestão his­tórica de A Ilha dos Amores e da vida de Wenceslau de Moraes, escritor, viajante e apaixonado do Japão. Rodados também como séries de TV, devem lembrar-se os filmes sobre os Descobrimentos portugueses e a nossa presença no mundo rodados por António Escudeiro e Bento Pinto da França no âmbito da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura (1983) e o extenso documentário de Francisco Manso, com produção de Óscar Cruz, Terra Nova, Mar Velho (1983), sobre a odisseia dos nossos pes­cadores do bacalhau, um tema que já inspirara Fernando Garcia em Heróis do Mar.

Já se referiram os filmes essencialmente políticos, de «intervenção», rodados nos primeiros anos de Abril, mas devem destacar-se agora muitas produções de interesse rodadas no campo da informação, do turismo ou da cul­tura. Os cineastas mais velhos não deixaram de estar pre­sentes, como António de Sousa, vindo de Angola (Madeira, Ilha Atlântica, 1982), Perdigão Queiroga (falecido em 1980), com O Grande Porto (1978), César Guerra Leal (Sinfonia de Uma Cidade, 1977), Mário Fialho Lopes (O Trajo Civil em Portugal, 1980), Bourdain de Macedo (Lisboa É Um Jardim, 1985), António Félix da Cruz (A Olivicultura em Portugal, 1980), Manuel Ruas (O Tejo, Um Bem de Todos Nós, 1978), Faria de Almeida (24 Imagens por Segundo, 1977), António Escudeiro (Goa e Mombaça, ambos de 1980), Francisco Saalfeld (A Flor e a Vida, 1980), Hélder Mendes (Açores, Ilhas do Atlântico, 1980) ou Manuel Costa e Silva (Madanela, 1977).

Quanto aos cineastas mais novos poderão citar-se, en­tre outros, os nomes de Dórdio Guimarães (Marânus, sobre Teixeira de Pascoais, 1979), Lauro António (Prefácio a Virgílio Ferreira, 1976), João Rapazote Fernandes (Estoril-Cascais-Portugal, 1980), João Abel Aboim (Ciganos, 1980), José Carlos Oliveira (Macau, 1981), Lopes Fernandes (Do Sonho à Realidade, 1980), Sérgio Fernandes (Matosinhos, 1980) ou Manuel Carvalheiro (Abecedário, documento raro sobre Glauber Rocha).

Curtas-metragens e médias-metragens de ficção surgem também, um pouco desgarradamente, sem grande hipótese de exibição comercial, limitadas a circuitos especiais. No campo específico do cinema, não referindo a produção da RTP, interna ou externa, apontam-se: Nem Pássaro nem Peixe (1977), de Solveig Nordlund, a série de pequenos filmes de Sinde Filipe (1975/1976), Alexandre e Rosa, de João Botelho e Jorge Alves da Silva, À Primeira Vista, de Ribeiro Mendes, A Bicicleta, de Vicente Jorge Silva, Os Lobos, de Pedro Bandeira Freire, O Peixinho Vermelho, de António Drago, O Prisioneiro, de Sérgio Ferreira, todos de 1977, O Construtor de Anjos (1978), de Luís Noronha da Costa, Prelúdio e Fuga (1979), O Miguel (1980), de Vítor Silva, Tendresse (1981), de J. Lã Correia, Arábia (1984), de Rosa Coutinho Cabral, ou Junqueira, de Cristina Hauser, estreado no Quarteto em 1985.

Parte significativa do cinema português dos últimos doze anos é produzida como afirmação individual de auto­ria, como processo independente de feitura que o Estado cauciona com o seu subsídio, concedendo a máxima liber­dade ao cineasta, cuja oportunidade, porém, fica sempre condicionada a comissões de escolha: é um cinema de sorte grande. Nunca houve em Portugal tantos «realiza­dores», muitos deles sem qualificação profissional, nem tantos «produtores», limitados a gestores de dinheiro e material alheios. Muito do cinema produzido, por isso mesmo, não chega às salas, recusando o «compromisso comercial», sendo poucos os exemplos de genuína quali­dade cinematográfica que justifiquem a defesa de uma «anarquia criativa» e o repúdio de um sistema de produ­ção e difusão em que o mercado seja a estrutura-base, em­bora a reduzida dimensão do actual mercado justifique um claro proteccionismo do Estado, mas independente dos jogos de influência e do elitismo cultural.

A originalidade do processo em curso, apesar de tudo, está em que o melhor cinema português consegue ser novo, pessoal, diferente, apaixonante na sua fragilidade, uno na sua diversidade, causando admiração em todos os que o conhecem a fundo. Talvez seja necessário pergun­tar, como Antonioni: «Que é a história do cinema senão uma longa série de excepções?» Só a perspectiva histórica, a sedimentação crítica, poderão, a seu tempo, fazer a des­trinça entre o trigo e o joio.

Mas a explosão cultural desordenada nascida de Abril teve outras consequências. Paradoxalmente, o movimento cineclubista, dispondo agora de uma Federação eleita em plena liberdade, destruídos os condicionalismos censórios, perdeu quase toda a sua influência cultural anterior, pois o público dispõe neste momento de muitas outras alterna­tivas de formação, desde os programas de cinema da RTP às videocassetes, desde os ciclos retrospectivos da Cine­mateca Portuguesa, da Fundação Gulbenkian e de outras instituições aos numerosos festivais e certames cinemato­gráficos que se organizam um pouco por todo o País, pas­sando pelo próprio desgaste da velha fórmula de acção cineclubista, que encontra dificuldades cada vez maiores de programação em vários níveis. Tudo isto apesar do es­forço tenaz de alguns cineclubes e da sua Federação (re­cordo a sua tão desejada revista Cinema, que prossegue o caminho traçado no primeiro número), sem esquecer o apoio internacional, concretizado na presença de Truffaut, em 1981, como representante da Federação Interna­cional dos Cineclubes.

O cinema dito «amador», agora designado por cinema «de formato reduzido», na linha de um maior comprome­timento formal e substancial, que vinha já dos anos 70, parece ter deixado definitivamente a tradição de «filme fa­miliar», improvisado e manifestamente medíocre. Congressos nacionais, festivais de cinema (Guimarães e Algarve, por exemplo), encontros internacionais, publicações espe­cializadas, são parte de uma acção concertada, partindo do trabalho da Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais, com relevo para alguns clubes do sector, como o Núcleo dos Cineastas Independentes.

Também o movimento editorial registou considerável aumento, com algumas obras de relevo, como os livros Justificação Estética do Cinema (1974) e Estudos de Se­miótica Fílmica (1984), de Fernando Gonçalves Lavrador, Morituri Te Salutant (1974), de João César Monteiro, Ci­nema Português – Ano Gulbenkian (1974), de António Roma Torres, Paz dos Reis, Cineasta, Comerciante, Revolucioná­rio (1976), de A. Videira Santos, O Imperialismo e o Fas­cismo no Cinema (1977), de Eduardo Geada, Cinema e Censura em Portugal (1978), de Lauro António, Breve His­tória do Cinema Português (1978), de Alves Costa, o se­gundo volume do clássico Fitas e Franjas (1979), de Do­mingos Mascarenhas, Anos de Abril (1980) e O Cais do Olhar (1981), de José de Matos-Cruz, Vinte Anos de Cinema Português (1983), de Eduardo Prado Coelho, além de obras sobre cineastas estrangeiros, história e estética do cinema, algumas vezes sob forma de antologia, incluindo traduções de alguns trabalhos clássicos, como pode ver-se no estudo de Jorge Pelayo Bibliografia Portuguesa de Cinema – Uma Visão Cronológica (1985), editado pela Cinemateca Portu­guesa.

Quanto às revistas, de vida efémera e sempre difícil, que o público também não sustenta e sobrevivem graças a grandes sacrifícios, apesar dos subsídios estaduais recebidos, continuaram a sair as mais antigas, o Boletim Cine­matográfico, do Secretariado do Cinema e da Rádio, e o Celulóide e surgiram novos títulos, o M, espécie de Cahiers du Cinéma português, Isto É Cinema, Cinema 15, Panorâ­mica, todos de Lisboa e já desaparecidos, bem como Ci­nema Novo, ligado ao Fantasporto, Cineclube, do Cineclube do Porto, Cinema, órgão da Federação Portuguesa dos Cineclubes, e A Grande Ilusão, todos da capital do Norte.

A mais significativa dinamização no campo da cultura cinematográfica, porém, viria a nascer da acção conjunta da Cinemateca Portuguesa (independente do IPC desde Agosto de 1980 e com sede própria a partir de Janeiro de 1982) e da Fundação Calouste Gulbenkian, que começara dez anos antes, com Roberto Rossellini presente, as suas grandes retrospectivas, às quais se deve ligar o nome do Dr. João Bénard da Costa, responsável do seu serviço de cinema.

Distinguido pelo Governo, que o louvou em 1976 atra­vés do Secretário de Estado da Cultura, Dr. David Mourão-Ferreira, por ocasião dos seus 70 anos, director efectivo da Cinemateca Portuguesa por despacho do primeiro-ministro Dr. Mário Soares, o Dr. Félix Ribeiro, «Dr. Celulóide», como lhe chamou o saudoso António Rolo Duarte, viu con­sagrada a sua obra fecunda e silenciosa de trinta anos (faleceu em 29 de Abril de 1982), enquanto a comissão encarregada de organizar, no âmbito da Secretaria de Es­tado da Cultura, da Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Radiotelevisão Portuguesa, o Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) começava a recuperar do acervo da Tobis e da Cinemateca, a partir de 1980, velhas fitas de nitrato consideradas perdidas, iniciando a nova arrancada de preservação do património fílmico na­cional, de acordo com as recomendações do Conselho da Europa.

Depois de organizar as grandes retrospectivas do ci­nema americano dos anos 30, 40 e 50, bem como outras importantes exibições de filmes clássicos (Mizoguchi, Visconti, Bresson, cinema húngaro e brasileiro, entre outras), a Fundação Gulbenkian associou-se à Cinemateca Portu­guesa para algumas grandes retrospectivas (Ford, Lang, Buñuel, Ophuls, Von Sternberg, filme musical, ficção cien­tífica, só para citar algumas), enquanto a Cinemateca, por seu turno, abria diariamente, na sua nova sala da Rua Barata Salgueiro, de novo inaugurada com o nome de Sala Dr. Félix Ribeiro, em Setembro de 1982, um ano e pouco depois do incêndio que a destruiu. Além de impor­tantes retrospectivas dedicadas a cineastas e outros temas de cultura cinematográfica relativos ao cinema estran­geiro, a Cinemateca começou o estudo sistemático do ci­nema português, quer através de retrospectivas dos seus principais autores (Oliveira, Leitão de Barros, Lopes Ri­beiro, Brum do Canto, Chianca de Garcia, Arthur Duarte), quer através da série Encontro com o Cinema Português, quer através de investigações históricas sectoriais, recupe­radas entretanto centenas de filmes do acervo existente em nitrato. Fundamental nesta actividade é a edição de catálogos referentes aos ciclos e de livros de investigação, de que julgamos fundamental destacar o indispensável Fil­mes, Figuras e Factos da História do Cinema Português (1896-1949), testamento histórico-cinematográfico do Dr. Fé­lix Ribeiro.

Foi, assim, possível criar e estimular um público es­sencialmente cinéfilo, na sua esmagadora maioria formado por jovens, que faz hoje em Portugal, da Avenida de Berna à Rua Barata Salgueiro, o percurso que fazia em Paris, da Rue d'Ulm ao Palácio Chaillot, a geração do novo ci­nema português nos anos 50 e 60, para ver os filmes pre­parados na prestigiosa Cinemateca Francesa por Henri Langlois, cuja amizade por Félix Ribeiro e Bénard da Costa permitiu dar às respectivas instituições o dinamismo requerido. Para acompanharem estas retrospectivas, esti­veram em Portugal cineastas de todo o mundo, como Joris Ivens, Michelangelo Antonioni, Georges Franju, Jacques Demy, Luis Berlanga, François Truffaut, Jacques Rivette, Hansjurgen Syberberg, Budd Boetticher, Istvan Gaal, Judit Elek, Juan Luis Buñuel, Helga Sanders-Brahms, Marcel Ophuls, Victor Erice e a ensaísta Lotte F. Eisner, que veio falar de Fritz Lang.

Mas outras iniciativas tiveram lugar no terreno da cul­tura nestes últimos anos, desde os festivais de cinema já citados, que de um modo geral se mantêm, às retrospectivas e ciclos organizados pelos serviços culturais estran­geiros ou associações de amizade, pelos cineclubes e coope­rativas, sem esquecer o trabalho desenvolvido pela Direcção-Geral da Acção Cultural, que preparou encontros, se­minários e mostras ligados a certos temas, entre os quais o cinema directo, organizando ainda retrospectivas dedica­das a cineastas importantes, como Alberto Lattuada e René Allio, que vieram a Lisboa. Outras iniciativas a destacar, ligadas ao Centro Nacional de Cultura e ao Teatro Muni­cipal de São Luís, foram as retrospectivas de Marguerite Duras – presente em Lisboa – e de Alain Resnais, bem como o ciclo do moderno cinema espanhol, que trouxe críticos e cineastas do país vizinho, entre os quais Jaime Camino, António Drove e António del Amo. Poderá, no entanto, lamentar-se a excessiva concentração destas ini­ciativas na capital, esquecendo-se o Porto e a província, mesmo que o Funchal tivesse sido palco, em 1984, da assembleia geral dos realizadores de todo o mundo, com a presença de Jack Lang, ministro da Cultura de França.

A Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacio­nal, criada em 1972 e orientada pela «geração de 60», viveu grandes dificuldades neste período, sobretudo quanto a problemas técnicos, regime jurídico e administração, mesmo que possa pôr-se em causa o plano de estudos praticado. Os seus alunos, de resto, constituem a parte fundamental da novíssima vaga do cinema português, e, no domínio da fotografia e do som, o ensino desenvolvido está na base do bom trabalho de alguns profissionais por ela diplomados. Entretanto, no Porto, a Cooperativa Árvore criou um curso superior de cinema, oficialmente reconhe­cido, que não deixará de dar os seus frutos.

Uma nova geração de críticos surgiu também depois de Abril – lembro os nomes de Augusto Manuel Seabra, Jorge Leitão Ramos, Manuel S. Fonseca, Vítor Brilhante, Aníbal Amaro, Pedro Borges, Mário Damas Nunes, Eurico de Barros, Abel Coelho, Manuel Cintra Ferreira, António Cabrita, Pedro Matos, Pedro Garcia Rosado, Salvato Telles de Meneses –, porventura mais interessada que os seus predecessores no «específico cinematográfico» e sem dú­vida mais pessoal, mais apaixonada, mais radical, servida por instrumentos de análise que devem bastante ao estruturalismo. Também devemos destacar diversos trabalhos de investigação estética e histórica, complementares da crítica, devidos sobretudo à acção editorial da Cinemateca (ver «Bibliografia», no final deste livro), que prepara (1986) um Prontuário do Cinema Português, com a rela­ção de todos os filmes portugueses produzidos desde 1896, e um Estreias 1918-1957, com a lista das estreias de longas-metragens, estrangeiras e nacionais, ocorridas no País durante esse período.

Toda esta actividade cultural, como se depreende, foi sustentada pelo Estado, geralmente pela Secretaria de Es­tado da Cultura, quer através do IPC, quer através de outros serviços, dado que as diversas instituições de ci­nema do foro privado não dispõem de verbas ou não estão dispostas a arriscar capitais na área da cultura ci­nematográfica. Espera-se que as disposições legais recentes sobre mecenato cultural possam resolver, no bom sentido, parte significativa deste problema.

Em 1985, como dissemos, o cinema português atingiu mais um momento de reflexão, depois da corrida do pú­blico a novos filmes no ano anterior, agora postos em prática os planos de produção do IPC de acordo com as normas criadas. O primeiro desses filmes a ser apresen­tado, em sessão especial da Cinemateca Portuguesa, em Se­tembro de 1985, foi Le Soulier de Satin, co-produção luso-francesa, sendo produtor executivo Paulo Branco. O filme, baseado na densa obra teatral de Paul Claudel, foi reali­zado por Manoel de Oliveira, com uma duração total de sete horas, e é uma deslumbrante ilustração visual da palavra de Claudel, rigorosa, fidelíssima, de sublime altura espiritual, reunindo todas as convenções da representação. O Festival de Cinema de Veneza deu-lhe a Leão de Ouro, distinguindo igualmente toda a obra anterior do nosso ci­neasta.

Também neste ano são apresentados os dois primei­ros filmes do novo plano de produção do IPC, Um Adeus Português, de João Botelho, prémio da melhor realização do Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, e O Barão de Altamira, de Artur Semedo, enquanto um an­tigo cineasta amador, Carlos Michaelis de Vasconcelos, sem qualquer subsídio, produz e realiza Armando (1985), his­tória interpretada pelo próprio cego protagonista (evoco a Storia di Caterina, de Zavattini e Maselli), filme verdadeiramente marginal, ainda sem estreia em salas comer­ciais, tão insólito como O Chico Fininho (1982), rodado no Porto por Sérgio Fernandes, igualmente sem subsídio, inspirado na canção rock, já clássica, de Rui Veloso (es­treia no Vox e City Cine, de Lisboa, em 29 de Abril de 1982).

Mas o ano de 1985 marca sobretudo a conclusão ou a apresentação de filmes vindos de anteriores planos de produção do Instituto Português de Cinema. Três deles não tiveram ainda estreia comercial, embora sejam conhe­cidos de apresentações públicas em festivais ou salas es­pecializadas. Refiro-me à primeira longa-metragem de Ma­nuel Costa e Silva, A Moira Encantada (1984), incursão no imaginário medieval luso-árabe, em que a civilização islâmica do Alentejo e do Algarve é dizimada pelos guer­reiros cristãos; a Sinais de Vida (1985), ficção e documento, síntese de materiais narrativos sobre a vida e a obra de Jorge de Sena, última realização de Luís Rocha, que não conseguiu subsídio para rodar uma longa-metragem sobre José Afonso; e a Azul, Azul (1984), de José de Sá Caetano, adaptado de um conto do Dr. João de Araújo Correia, que assim é levado pela primeira vez ao cinema.

Também adaptados de obras literárias são os filmes vindos do plano de produção de 1981 e agora concluídos, mas que nada acrescentam aos méritos revelados na es­treia dos seus autores. São eles: Madrugada, baseada no romance de Fernando Namora e dirigido por Artur Ramos, que volta às câmaras de cinema vinte e dois anos depois do seu primeiro filme (estreia no Roxy e no Zodíaco em 25 de Abril de 1985); Saudades para Dona Genciana, adap­tado de José Rodrigues Migueis, em que o realizador Eduardo Geada evoca a Lisboa dos finais dos anos 20, ligando a sua evocação ao mundo já descrito por Reinaldo Ferreira, o Repórter X, no seu filme O Taxi 9297 (estreia em 31 de Janeiro de 1986 nos Cinemas Hollywood 2 e Las Vegas); e O Vestido Cor de Fogo, de Lauro António, adaptado da novela curta de José Régio, um texto de difí­cil transposição para cinema, sendo a estreia no Cinema Quarteto em 11 de Setembro de 1986. Ainda deste plano de produção é Ninguém Duas Vezes, um argumento origi­nal para cinema, realizado por Jorge Silva Melo, com participação alemã no elenco e na produção, uma obra dolorosa e rigorosa sobre as esperanças perdidas pela ju­ventude depois do 25 de Abril. Apresentado no Festival de Veneza, estreou no Cinema Gil Vicente, em Coimbra, em 19 de Abril de 1985.

Ana, que ganhou a Espiga de Ouro do Festival de Valhadolid e foi de novo recebido com grande apreço pela melhor crítica mundial, levou de novo António Reis e Margarida Cordeiro a Trás-os-Montes, outra vez reve­lado num cinema de clara inspiração poética, em que a vida e a morte, o sangue e a terra, se unem na presença sagrada da majestosa mãe Ana (mãe da realizadora na vida real), através de uma narrativa que pouco concede à palavra, com um ritmo lento, sedimentar, em que as imagens denotam a sua profunda inspiração pictórica. A estreia realizou-se no Fórum Picoas, em 16 de Maio de 1985.

Neste mesmo ano de 1985 – fugindo à regra da pro­dução zero de trinta em trinta anos, como em 1925 e 1955 – surgem também, concluídos e aguardando estreia, alguns filmes da novíssima geração, como Repórter X, de José Nascimento, Contactos, de Leandro Ferreira, Outono, de João Canijo, Atlântida – Do Outro Lado do Espelho, de Daniel del Negro, O Movimento das Coisas, de Manuela Serra, e já se anunciam novos filmes, em fase de rodagem ou montagem, com autoria de Manoel de Oliveira (O Meu Caso, baseado na peça de José Régio, em co-produção com a França), de Artur Semedo (O Querido Lilás, uma comé­dia com Herman José), de António de Macedo (Os Emis­sários de Khalom, nova incursão no fantástico), de Fer­nando Lopes (Matar Saudades, rodado em Trás-os-Montes), de Paulo Rocha (O Desejado, fábula política, com larga colaboração internacional), de José Fonseca e Costa (A Ba­lada da Praia dos Cães, co-produção com a Espanha, baseada no romance homónimo de José Cardoso Pires), de António Pedro Vasconcelos (Aqui d'El-Rei, ligado à história do século passado), de João César Monteiro (À Flor do Mar, ambientado no Algarve, uma história de amor na margem de um crime político), de Margarida Gil, realizadora de televisão que se estreia no cinema (Relação Fiel e Verdadeira, inspirado num texto renascentista), de Joa­quim Leitão (Duma Vez por Todas, um «filme negro» à portuguesa) ou de Vítor Gonçalves (Uma Rapariga para o Verão, feito com um orçamento impossível).

A década de 80 marca também uma maior abertura ao cinema estrangeiro, nem sempre acautelada, nem sem­pre vantajosa do ponto de vista económico, mas motivando uma troca de experiências (por exemplo, no campo téc­nico do som, da fotografia e do laboratório) efectivamente útil. Neste sentido, a co-produção ou a co-participação, previstas na Lei n.° 7/71, podem ser um caminho, desde que protegida a participação portuguesa, o que nem sem­pre aconteceu. De resto, a nossa entrada na Comunidade Económica Europeia abre novas perspectivas de colabora­ção internacional, sem esquecer que, neste contexto, so­mos a parte mais fraca. O colóquio sobre o cinema por­tuguês e a CEE, organizado pelo IPC em Junho de 1985, debateu francamente este tema.

Começo então por falar no Brasil, com a experiência da Penta Filme, do Rio, dirigida por Galveias Rodrigues, que participou na produção de Kilas e ajudou a realizar Verde Vinho, de Manuel Gama (estreou no Odeon em 16 de Abril de 1982), resultado do entusiasmo de Reinaldo Varela e de Paulo Alexandre, e que assinala a estreia, na realização, de um dos nossos melhores críticos, agora radi­cado no Rio de Janeiro. Pierre Kast, bom amigo de Por­tugal e da sua cultura, esteve de novo entre nós para rodar, em 1979, Le Soleil en Face, um dilacerante testa­mento cinematográfico (morreria em 1984, em plena fil­magem), e uma co-produção ainda não estreada, La Guerrillera (1982), com Jean-Pierre Cassel, Agostina Belli e Victoria Abril.

Por influência de Paulo Branco e da sua V. O. Filmes, trabalhando com um entusiasmo e uma tenacidade que devem ser destacados, mas cuja atribulada vida financeira conduziria a processo judicial, são rodados entre nós O Território (1981), de Raul Ruiz (que voltaria para novas produções), Aspern (1982), de Eduardo de Gregorio, A Ci­dade Branca (1983), de Alain Tanner, O Estado das Coi­sas (1983), de Wim Wenders, sem esquecer as co-produções com a França, já referidas, realizadas por Manoel de Oli­veira.

E de outros filmes se pode dar notícia, desde grandes produções americanas a pequenas produções europeias, mas foi escassa, por exemplo, a colaboração com as antigas províncias ultramarinas, se exceptuarmos, a título de exemplo, o trabalho de Fonseca e Costa (Música, Moçam­bique) e, mais recentemente, a co-produção luso-cabo-verdiana Os Flagelados do Vento Leste, com realização de António Faria.

Parece também reiniciar-se a colaboração cinematográ­fica com o Brasil, neste caso o velho projecto de Cavalcanti, O Judeu, vida de António José da Silva, a realizar pelo jovem director Jom Tob Azulay. Em Aveiro, aliás, nasceu um importante certame cinematográfico, o Festi­val de Filmes de Expressão Portuguesa, que pode desem­penhar papel significativo nas relações com o mundo que criámos.

Sobre todos estes projectos e realizações paira a som­bra imensa de Glauber Rocha, que conheceu em Portugal a agonia, no Verão de 1981, sem poder concretizar o seu sonho de co-produção entre as duas pátrias, morto um dia depois de chegar ao Rio, ido de Lisboa.

**Hoje e sempre, cinema português**

Temos filmes, uns quatro ou cinco por ano, mas não temos cinema, como costuma dizer-se. E, de facto, assim é. Nunca foi possível criar uma indústria de cinema, mas apenas um artesanato industrial, um mínimo possível onde conseguimos produzir alguns milagres, daqueles que pare­cemos condenados a fazer habitualmente.

O problema essencial mantém-se o mesmo: deficiente dimensão do mercado, situação desprotegida da produção portuguesa diante do filme estrangeiro, designadamente americano, concorrência dos meios vídeo e das modifica­ções operadas no lazer, excesso de centralismo, fraca capa­cidade de co-produção, interna e externa. Hoje pode acres­centar-se a instabilidade governamental, a vigência de uma lei coxa, o declínio da iniciativa privada, a politização for­çada, o fortalecimento da barreira entre o sector cultural e o sector comercial. E o público?

O público, desde Kilas, o Mau da Fita – não se es­queça que são poucos os filmes que ultrapassam os 150 000 espectadores –, parece reconciliado com as pro­duções nacionais que não o agridem. Julgo até que nunca chegou a abandoná-las; e digo mais: abandonou-as quando tinha fortes razões para o fazer. Primeiro, no tempo das medíocres produções sentimentais dos anos 50 e 60 e, depois, durante o cinema agressivamente político ou pretensamente intelectual que lhe serviram nos últimos dez anos. E ainda não foi devidamente estimado o mal que o sistema do «microfone na imagem» causou ao nosso cinema, servindo toda a mediocridade criadora em nome da «cultura» ou da «atitude política correcta». Neste as­pecto, no da captação do público, a política de António Ferro era mais inteligente e mais subtil, propondo-lhe, em quinze anos de vigência, apenas um filme directamente político, de intervenção, e, mesmo assim, com acolhimento razoável de público.

É necessário dizer, de uma vez para sempre, que o cinema precisa de acompanhar o seu tempo. Não interessa voltar a fazer, a cores, em dolby stereo, com palavrões, meninas despidas e vedetas estrangeiras, as comédias dos anos 40 ou os melodramas do nosso gosto. Sabemos que todas as pessoas, dos 8 aos 80 anos, adoram Canções de Lisboa, Pais Tiranos e Costas do Castelo (os melhores), mas vistos da TV caseira, em chinelas, sem sair nem gastar 250$ por pessoa. Esses filmes eram e são bons porque estavam certos no seu tempo. Depois de 1948 dei­xaram de estar e o resultado viu-se. Public is never wrong: repare-se no fracasso actual das suas reposições em salas de cinema.

A crise do cinema português – sempre ouvi falar nela desde que me conheço – só pode ser ultrapassada quando superiormente se entender a necessidade de uma verda­deira, mesmo que reduzida, indústria de cinema em Portu­gal, entregue a sua orientação aos três sectores funda­mentais, com base no mercado, na colaboração interna e externa e num proteccionismo não centralizado, não «diri­gido». Tudo o que se fizer fora disto é continuar a crise, enquanto o cinema for aquilo que é.

Dentro de dez anos, em 1996, essa «tremelicante coisa», como lhe chamou Manuel Gama, que dá pelo nome de cinema português comemorará o seu centésimo aniversário. Mas haverá mesmo cinema português, assente numa tradição criadora bem sedimentada, marcadamente original na imagem e no sentido, ou apenas um somatório de filmes desgarrados, produzidos ao deus-dará, só portugueses porque feitos em Portugal?

Não há dúvida de que temos sido pioneiros, de que temos apontado caminhos de singularidade, de que temos autores, artistas e técnicos considerados dos melhores do mundo, muitos deles dando provas nos ambientes mais difíceis. Falo de actores como António Vilar, como António Silva, como Helena d'Algy, como Vasco Santana, de produtores como Ayres d'Aguiar, de cineastas como Leitão de Barros, de músicos como Frederico de Freitas, que criaram momentos inesquecíveis de cinema e foram iguais aos melhores. E, hoje, um cineasta como Manoel de Oliveira, considerado dos maiores realizadores vivos, técnicos como Elso Roque, Acácio de Almeida, actores como Luís Miguel Cintra, são nomes respeitados no estrangeiro.

Hoje, o cinema português, nas suas vozes mais genuínas, continua a afirmar uma singular expressão estética, a mostrar uma cultura não mensurável pelos padrões do gosto consumista. Não é por acaso nem por manobras insidiosas de persuasão que as cinematecas, os centros culturais universitários ou os festivais de cinema estran­geiros querem este cinema diferente que vem de Portugal. Como não é por acaso que o Festival de Veneza, que já dera uma das Taças Volpi ao Ala Arriba, de Leitão de Barros, em 1942, concede um Leão de Ouro a Le Soulier de Satin e à obra de Oliveira, que o Festival do Rio atribui o prémio da melhor realização a João Botelho, que a Espiga de Ouro de Valhadolid é entregue a António Reis e Margarida Cordeiro pelo seu Ana, que tantos pedidos chegam ao IPC e à Cinemateca para ciclos de cinema português no estrangeiro, de que pode ser exemplo a grande retrospectiva portuguesa no Centre Pompidou, em Paris, na Primavera de 1982.

A novíssima geração surge por detrás das câmaras com a mesma idade da geração do final do mudo para criar o cinema português. Tal como ela, é fortemente in­fluenciada pelo cinema francês e pelas vanguardas euro­peias, mas, agora, talvez por via indirecta, pelo «filme negro» americano, que já influenciara a nouvelle vague. Do neo-realismo italiano, que tanto orientara a geração de 60, pouco resta. E já se sonha com filmes de grande orçamento: novos Leitão de Barros na forja?

O poder tem acenado aos cineastas, tentando indicar um caminho (António Ferro sonhava com Breve Encon­tro, com Paisà, mas não teve tempo de o concretizar), quantas vezes da pior maneira. A margem de liberdade é hoje total para os escolhidos, superados os tempos de limitação antes e depois de Abril, sobretudo as limitações burocráticas, burocracia que é geralmente o destino da política.

Olhando para trás sem azedume, verifica-se que a iden­tidade do cinema português passa por esse arrebato ro­mântico, por essa frustração dolorosa que está em A Se­vera e nos filmes de Oliveira, recolhe essa espontaneidade de crónica que vinha já de Mal de Espanha e das melhores coisas das comédias de 40, vive de um sopro lírico que atravessa A Canção da Terra, o Aniki-Bobó ou os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro, reflecte o manso dramatismo de um Dom Roberto, de um Verdes Anos ou de Um Adeus Português, explodindo no barroquismo de um Camões ou de A Ilha dos Amores. A estes elementos positivos do verso juntam-se os defeitos do reverso, a retórica, a construção dramática, a explicação palavrosa, o moralismo sentencioso, o convencionalismo, o próprio desgosto do cinema.

Apesar de todas as crises – e as regras de produção, agora revistas, se conduzirem à publicação de uma nova lei do cinema, podem garantir um novo surto criador –, o cinema português continua. Talvez não seja mau apren­der a viver com a crise. De qualquer modo, para afirma­ção das nossas raízes colectivas, do nosso modo de ser, da nossa cultura, o cinema português precisa de organi­zar-se, criando os mecanismos que assegurem, a par do desafogo industrial, a independência criadora.

Leitão de Barros, com a sua graça habitual, resumiu assim a questão: «Acredito num cinema português porque acredito na eternidade deste grupo parecido que somos nós, mandriões pescadores que nos deitamos ao sol da praia na certeza do peixe de amanhã, que somos capazes de muita asneira e de muita coisa bem feita, que somos, enfim, uma raça: isto é, que levamos sobre alguns outros povos esta vantagenzinha apreciável: conhecermo-nos uns aos outros, de ginjeira, há oito séculos! E, graças a Deus, damo-nos mal!»[[3]](#footnote-3)

1. Portugal Filme, ed. Instituto Português de Cinema, Lisboa, 1985. [↑](#footnote-ref-1)
2. Trata-se de uma produção muito diversificada, que vai desde o documentário segundo os módulos habituais de televisão (como a série Cantigamente ou o filme Adeus, até ao Meu Regresso, 1974, de António Pedro Vasconcelos) até à fita de ficção (como O Funeral do Patrão, 1975, de Eduardo Geada, e, mais tarde, Santo Antero, de Dórdio Guimarães, 1978, ou «produções externas», com séries desde Contos Fantásticos, de Noémia Delgado, 1979, ou Histórias de Mulheres, 1984, de Lauro António, passando por Retalhos da Vida de Um Médico, de Artur Ramos, 1980). [↑](#footnote-ref-2)
3. J. Leitão de Barros, já citado, p. 95. [↑](#footnote-ref-3)