***O cinema da não ilusão****,* J. Mário Grilo, 2006

**PEQUENA HISTÓRIA DO CINEMA PORTUGUÊS**

(…)

**III – Um cinema de autores (1960-1990)**

(…)

[p. 24-29]

Estes novos cineastas não são propriamente gente desconhecida. Juntamente com Seixas Santos (cujo *Brandos Costumes* integraria o II Plano do CPC), César Monteiro e Vasconcelos, por exemplo, tinham já realizado curtas-metragens de carácter documental, para o produtor Ricardo Malheiro, e tinham um longo passado crítico e teórico, substanciado nas páginas do *Cinéfilo* e dos suplementos do *Diário de Lisboa.* Mas a chegada deles ao campo da longa-metragem de ficção (e ainda de Fernando Matos Silva com *O Mal-Amado*) amplia mais o leque de projectos, tendências, temas e formas, e permite, enfim, que se comece a poder falar de uma cinematografia, consciente dos seus limites (o mais importante dos quais será a censura política e económica), mas já matura, ou em vias disso, apta a responder ao espaço de liberdade que a democracia e o 25 de Abril lhe trará.

Seguindo, no entanto, a tradição do “tudo ou nada” dos princípios de 60, estes primeiros filmes afirmam já o talento dos cineastas: Seixas Santos assume-se como um realizador rigoroso e irónico que, com *Brandos Costumes* (já concluído e estreado depois de 1974), elabora o melhor e mais global retrato do regime, Vasconcelos traz da memória da Nouvelle Vague e, através dela, dos últimos clássicos americanos, um modo de olhar os lados mais imprecisos, frágeis (romanescos) do quotidiano, enquanto João César Monteiro começa a definir-se como o único cineasta temperamental, cujos filmes pa­recem provir já de um fundo mítico e cáustico, bem mais profundo do que as referências de superfície que o autor convoca, e por trás das quais voluntariamente se esconde (sendo que a ponte com Oli­veira – que será uma “obsessão” dos anos 80 – passa menos aqui pela gestão das formas do que pela comunhão do génio).

É interessante verificar que boa parte da dita *“revolução cine­matográfica portuguesa”* se faz à beira do 25 de Abril mas que, de todos os modos, o precede; que, mesmo de um ponto de vista legislativo, a Lei 7/71, entretanto publicada, já introduz algumas soluções financeiras extremamente progressistas, às quais se fica a dever grande parte da sua popularidade nos meios cinematográficos, mesmo muito depois de 1974. De entre essas várias fórmulas, uma há que nos parece de realçar, até porque foi em volta dela que as grandes querelas se processaram (fundamentalmente com os distribuidores).

Referimo-nos à célebre medida do adicional de 15% sobre os bilhetes de cinema, que deslocava uma parte das receitas de bilheteira para o financiamento indirecto da produção (é este imposto que passa a sustentar a estrutura económica de produção, posta em prática pelo Instituto Português de Cinema).

O progressismo da lei não reside apenas na simples taxação dos bilhetes de cinema, mas no modo como esta operação legislativa libertava afinal um “cinema de Estado” dos circuitos nacionalizados da economia. Ao contrário de algumas teses que se começam a fazer ouvir nos finais da década de 70 – nomeadamente as provenientes dos *lobbies* da distribuição –, o adicional desnacionalizava, de facto, o cinema português, colocando-o, essencialmente, na dependência directa da maior ou menor rentabilidade dos circuitos internacionais da economia do cinema e da sua projecção no depauperado parque nacional de exibição; e uma vez que, desde sempre, era o cinema americano a fornecer à distribuição portuguesa a maior parte das suas receitas, parecia justo que fossem as cinematografias mais fortes e rentáveis a promover – na exacta proporção dessa força e dessa representatividade – as cinematografias com bases de produção mais frágeis e periféricas, mas também mais livres e experimentais.

O preço desta “garantia” sobre as fontes de financiamento paga-se, na produção, com certas formas políticas de controlo – sobretu­do exercidas a partir da escolha, efectuada pelo Conselho de Cinema, dos filmes a fazer e dos que jamais se farão. Reagindo contra esta estatização do gosto cinematográfico, o Instituto Português de Cine­ma é ocupado e procede-se ao reforço do movimento cooperativo (outras cooperativas aparecem, como a Cinequipa e a Cinequanon). O próprio IPC promove, entretanto, a criação de “unidades de pro­dução” que trabalham de forma relativamente autónoma, escolhendo os seus próprios projectos.

Os anos de Abril trazem ao cinema português uma enorme di­versidade de propostas: do documentário de intervenção política (*Deus, Pátria, Autoridade* e *Bom Povo Português,* de Rui Simões, *As Armas e o Povo,* filme colectivo, rodado no 1.° de Maio, *Barronhos,* de Luís Rocha, *A Lei da Terra,* do Grupo Zero, entre muitos outros) a trabalhos que interrogam as raízes míticas e simbó­licas do imaginário português (o magnífico *Trás-os-Montes,* de António Reis e Margarida Martins Cordeiro, *Veredas,* de João César Monteiro, *Nós por cá Todos Bem,* de Fernando Lopes, *Benilde ou a* *Virgem-Mãe,* de Manoel de Oliveira), passando pela ficção de res­sonância política (*O Funeral do Patrão* e *A Santa Aliança,* de Eduar­do Geada, *Os Demónios de Alcácer-Quibir,* de Fonseca e Costa, *O Rei das Berlengas,* de Artur Semedo, *Oxalá,* de António-Pedro de Vasconcelos, *As Ruínas no Interior,* de Sá Caetano, *A Confedera­ção,* de Luís Galvão Teles, *Madrugada* e *Lerpar,* de Luís Couto, *A Fuga* e *Cerromaior,* de Luís Rocha) e o documentário de cariz etnográfico (*Areia, Lodo e Mar,* de Amílcar Lyra, *Gentes da Praia da Vieira,* de António Campos, *Máscaras,* de Noémia Delgado, *Con­tinuar a Viver* ou *Os índios da Meia-Praia,* de Cunha Telles)

A experiência da liberdade é assim globalmente positiva nos primeiros anos da revolução. Com o fim da censura diversifica-se o cinema visto em Portugal e também o cinema que aqui se produz. Curiosamente, porém, os finais da década de 70 implicam mais a consolidação da obra e do estatuto de cineastas “com currículo” (João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, José Fonseca e Costa, António Reis) do que o aparecimento de uma nova geração, que só acabará por emergir na década posterior.

Uma nova clivagem começa a esboçar-se em 1978, em grande parte devido a *Amor de Perdição,* a extraordinária transposição de Camilo feita por Manoel de Oliveira que, uma vez mais, volta a pôr quase tudo em causa (projecto, formas, sistemas de produção). Como na altura refere o perplexo Louis Marcorelles, numa crítica publicada no *Le Monde:* “Estranho Portugal este, de que dois filmes excepcio­nais, *Torre Bela* e agora *Amor de Perdição,* desenham uma imagem contraditória, mas de uma perfeita continuidade”. Já no próprio tex­to – que se esforça por não perder a imagem internacional de homogeneidade que o cinema português tem no exterior –, as pro­vas da “continuidade” são bastante deficitárias em relação aos mui­to mais visíveis pontos de ruptura. De facto, a radicalidade de *Amor de Perdição* vem abrir uma nova fissura nas características domi­nantes da produção portuguesa da altura, em que a prática de autor tinha momentaneamente cedido o lugar a um envolvimento político genérico. Em *Amor de Perdição,* as opções de Oliveira dividem, por assim dizer, o país. A “traiçoeira” passagem do filme na televisão, na forma bastarda da mini-série, só contribui para agudizar, ainda mais, o conflito: o filme – e, através dele, todo o cinema português – é acusado de “lentidão”, “monotonia”, etc., adjectivos que a distribuição aproveitará mais tarde para justificar a marginalização da pro­dução portuguesa, afastando-a das salas.

Mas de entre os que aderem à proposta temática e formal de Oliveira, e os outros (muitos) que “arrepiam caminho” depois da con­sagração internacional do filme, estarão alguns dos autores de uma nova geração, para quem a experiência do 25 de Abril não se tinha cruzado com uma actividade de cineasta, e para quem a prática do cinema nunca deixou, por isso, de representar um campo particular do exercício da arte. Depois dessa fotogenia revolucionária que, compreensivelmente, marca a produção militante do “cinema de Abril”, *Amor de Perdição* era um filme totalmente construído em volta da palavra. E, desta vez, Oliveira não só surpreendia como provocava uma “segunda revolução”: vinte anos depois, o cinema português é ainda herdeiro (apesar de todas as ameaças) do cisma estético que *Amor de Perdição* provocou.

Coincidência ou não, o facto é que a partir de 1980 o contexto do cinema português muda de forma sensível. Os filmes são melho­res, mais bem construídos, mais bem acabados. As solidariedades entre cineastas ultrapassam a mera questão política e passam a ser definidas por parâmetros éticos e estéticos. Consolidando essas di­ferentes opções, António-Pedro de Vasconcelos e Paulo Branco fun­dam a V. O. Filmes, produtora de filmes de autor, um pouco no espírito dos produtores franceses de arte e ensaio. Até à sua falência e disso­lução (1983), a V. O. produz *Francisca,* de Oliveira (talvez o mais belo filme de toda a cinematografia portuguesa), *Oxalá,* de António-Pedro de Vasconcelos, *Silvestre,* de João César Monteiro, *Conversa Acabada,* de João Botelho, *A Estrangeira,* de João Mário Grilo. O cinema português vive, durante esse período, um clima de expansão e fortalecimento notáveis: por um lado, porque se internacionaliza, sendo encarado o “pólo português”, sobretudo nos grandes festivais internacionais (Cannes, Veneza e Berlim), como uma das últimas “escolas” de cinema do mundo; por outro lado, porque os filmes se estreiam, conseguindo mesmo, em certos casos, importantes presen­ças comerciais: *O Lugar do Morto* (1984) e *Oxalá* (1981), ambos de António-Pedro de Vasconcelos fazem, respectivamente, 284 533 e 109 226 espectadores, *Kilas, o Mau da Fita* (1981) e *Sem Sombra de Pecado* (1983), de José Fonseca e Costa, 123 180 e 96 764, *A Vida é Bela* (1982), de Luís Galvão Teles, *Os Abismos da Meia-Noite* (1984), de António de Macedo e *O Querido Lilás* (1987), de Artur Semedo, fazem todos números acima dos 100 000, enquan­to *Francisca* (1981), de Manoel de Oliveira, um filme considerado comercialmente “difícil”, chega aos 80 000 espectadores.

Quase todos estes números são anteriores à recessão que atinge a exibição, a partir, sobretudo, de 1984. A frequência de espectado­res, que em 1975 e 1976 tinha atingido um “pico” de mais de 40 milhões, desce, em 1986, para cerca de 18 milhões e, em 1990, está já abaixo dos 13. As pequenas distribuidoras são as primeiras a soçobrar e a distribuição “monopoliza-se” em torno de uma única empresa, enquanto o parque de salas se deteriora inexoravelmente (em 1991, várias capitais de distrito não possuem já uma única sala de cinema). As condições não são só adversas para o cinema portu­guês, mas para todas as cinematografias, exceptuando a americana; 30 anos depois é uma nova censura que se perfila no negro horizonte do espectáculo cinematográfico em Portugal.

A relação produção/distribuição é, no final da década de 80, progressivamente assimétrica. Mercê da implementação de uma po­lítica de primeiras obras, e da comparticipação financeira da RTP na produção, vários novos realizadores fazem os seus primeiros filmes: João Canijo *(Três Menos Eu, Filha da Mãe),* Pedro Costa *(O Sangue),* Margarida Gil *(Relação Fiel e Verdadeira),* Victor Gon­çalves *(Uma Rapariga no Verão),* Joaquim Leitão *(De Uma vez por Todas),* José Nascimento *(Repórter X),* Joaquim Pinto *(Uma Pedra no Bolso, Onde Bate o Sol),* Teresa Villaverde *(A Idade Maior),* enquanto outros prosseguem trajectos pessoais signifi­cativos: Alberto Seixas Santos *(Gestos & Fragmentos),* António Reis e Margarida Cordeiro *(Ana* e *Rosa de Areia),* João Botelho (o magnífico *Um Adeus Português* e *Tempos Difíceis),* João César Monteiro *(A Flor do Mar* e *Recordações da Casa Amarela,* Leão de Prata em Veneza), João Mário Grilo *(O Processo do Rei),* Jorge Silva Melo *(Ninguém Duas Vezes* e *Agosto).* Dois antigos projectos concluem-se, entretanto, revelando duas apostas difíceis, mas gan­has: Paulo Rocha termina (1982) *A Ilha dos Amores* (projecto que datava já dos tempos do I Plano de Produção do IPC), enquanto José Álvaro de Morais conclui *O Bobo.* Por sua vez, Manoel de Oliveira encontra finalmente condições para prosseguir, quase sem quebras, uma obra exemplar, surpreendentemente jovem e irreverente: *Le Soulier de Satin* (1983), adaptado de Claudel, é um longuíssimo filme magistral, a que se segue *Mon Cas* (1986), *Os Canibais* (1988) e *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), projecto longo tempo acalentado sobre a história de Portugal.

A já referida assimetria entre a produção e a distribuição pro­voca, entretanto, um “engarrafamento” de filmes que não encontram condições de exibição. Será preciso esperar por 1990 para que a Atalanta Filmes, empresa de distribuição controlada por Paulo Branco, faça sair uma série destes títulos, conseguindo alguns deles resultados de bilheteira encorajadores: *Recordações da Casa Ama­rela, O Processo do Rei, Non, ou a Vã Glória de Mandar, O Sangue* e *Agosto,* além da integral de Paulo Rocha, cujo *A Ilha dos Amores* estava sem estrear quase dez anos depois da sua conclusão.

[p. 30-35]

**IV – Um cinema de produtores? (1990-...)**

Que futuro aguarda o cinema português, nesta entrada do terceiro milénio? Os indicadores são poucos, a confusão legislativa é muita. Em 1989, o Adicional é abolido, dando-se provimento às pressões da distribuição. Opta-se então por uma solução alternativa de financiamento do IPC, através de uma percentagem sobre as receitas da publicidade televisiva. A solução é rebuscada e, inevitavelmente, transitória. Progressista, no sentido europeu do termo, a abolição do adicional representa, em termos da política nacional, uma indesejável (re)nacionalização do cinema português, isolando-o dos fluxos internacionais da economia do cinema (que era, precisamente, o aspecto mais positivo da Lei 7/71) e colocando-o na dependência frágil e contranatura da publicidade.

Por outro lado, e sob a capa da captação de financiamentos euro­peus (os “milhões da Europa”), é criado, em 1990, o Secretariado Nacional do Audiovisual, à frente do qual é empossado António-Pedro Vasconcelos. A impossibilidade de discernir correctamente entre o cinema e o audiovisual lança a confusão entre os sectores mais criativos do cinema português. O oportunismo político que, em toda a Europa, envolve o mal definido conceito de audiovisual, ameaça promover utilizações e práticas de produção muito menos claras, com efeitos evidentes sobre a liberdade de criação, precisa­mente o elemento que fez a originalidade da cinematografia portu­guesa das duas décadas anteriores.

Além disto – que não é pouco –, o dado mais importante da conjuntura prende-se com o aparecimento, em 1992, de dois canais privados de televisão: a SIC (Sociedade Independente de Comuni­cação) e a TVI (Televisão Independente), que passam a concorrer com a televisão pública (RTP) na disputa do mercado publicitário. Mal preparada para este confronto, ao fim de quarenta anos de monopólio, a RTP afunda-se, enquanto a TVI (nascida sob o controlo da Igreja católica) se restringe a um mercado residual, apesar de manter o figurino de uma televisão comercial. Ambas assistem, nessa altura, ao triunfo quase hegemónico da SIC e do seu gosto populista e nacionalista, que prepara, ironicamente, a televisão do *Big Brother* –a TV directa, a fórmula de sucesso que salvará, em 2001, a TVI da derrocada financeira.

A situação tem consequências práticas, no que diz respeito ao cinema, uma vez que a SIC passa a envolver-se, directamente, na produção do cinema português que melhor se adequa ao seu gosto. Financeiramente apoiados, beneficiando de uma enorme promoção televisiva e da solidariedade do circuito dominante das salas de ci­nema (afecto ao grupo Lusomundo, a agência comercial mais im­portante das *majors* americanas), os “filmes SIC” conseguem resultados de bilheteira mirabolantes, sempre para cima dos 100 mil espectadores e algumas vezes mesmo para o dobro e para o triplo. São filmes com um reduzidíssimo interesse cinematográfico, sem qualquer expressão internacional (além de constituírem cópias baratas de alguns formatos importados), mas que contribuíram, de modo relevante, para a ressurreição do pesadelo de um “cinema nacional” de muito má fama, que caracterizou o isolamento da produção portuguesa nos anos 30 e 40.

Será bastante pelo arrastamento esquizofrénico deste enqua­dramento que se tem assistido, nos últimos anos, a uma série de loucuras políticas, legislativas e institucionais: transformação do Ins­tituto Português de Cinema em Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (1992) e, depois (1998), em Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (!), elaboração de uma nova Lei de Cinema, que seria aprovada e, depois, revogada pelo parlamento, organismos públicos (ICAM) que, em consequência, possuem leis orgânicas e objectivos políticos que contrariam a lei geral que os enquadra, conselhos de “personalidades” estranhas à produção cine­matográfica portuguesa, que elaboram “relatórios de convergência” completamente desligados de qualquer realidade (presente e passa­da), criação de empresas e sociedades privadas com capitais públicos (como a defunta Conteúdos SA), destinadas a regimentar os “cria­dores” portugueses para a implementação de uma “indústria de con­teúdos”, agressões constantes dos promotores das televisões pública e privadas, derrapagens ministeriais e inflexões políticas de toda a espécie.

Finalmente, a entrada no século faz-se, ainda, sob o signo do incremento da produção (em número e diversidade) e da afirmação internacional do cinema português. É uma situação que resulta da convergência de três importantes vectores: a atenção dada a uma política de primeiras obras, a continuidade das filmografias de cineas­tas de gerações anteriores, o reforço na diversificação dos géneros (de que constitui exemplo, justamente, a produção documental). Em 1999, o festival de Turim proporciona um generoso momento de balanço de toda esta actividade, organizando uma grande retrospec­tiva do cinema português de 1970 a 1999, para a qual convida um amplo conjunto de cineastas, de gerações completamente diferentes. O seu organizador – Roberto Turigliatto – chama-lhe, então, na in­trodução do importante catálogo da mostra, a *excepção portuguesa,* fazendo notar, no mesmo texto, que desde o Cinema Novo quase todos os filmes portugueses (por poucos que sejam) surgem interna­cionalmente como protótipos, obras-primas: filmes diferentes, raros e radicais.

À entrada do século, o cinema português é, pois, uma cinema­tografia matura, com um património denso e rico, feito de uma multiplicidade de propostas internacionalmente prestigiadas, um pólo distinto na globalidade da produção mundial, que nunca resolveu, porém, a fragilidade política da sua base económica de sustentação. É neste estado de coisas que a entrada em cena de um novo Governo de direita configura o princípio de uma catástrofe artística, que pode vir a tomar, entretanto (e a muito breve prazo), uma dimensão brutal: a constituição, por decreto, de uma nova cinematografia, apoiada numa Lei de Cinema feita de costas voltadas para os cineastas, com base em pressupostos que assentam em princípios que nada têm que ver com a história, o património ou, mesmo, as condições financeiras do cinema português.

Na agenda dos promotores desta iniciativa legislativa estão duas ideias peregrinas e estruturalmente reformadoras: por um lado, a ideia de indústria e a sua correspondente sustentação económica, política e cultural; por outro, o conceito de produtor, como intermediário privilegiado (e único) entre o Estado e o cinema do país. Ao falarem nestes termos, os novos legisladores procuram, simplesmente, apro­ximar o cinema português da linguagem falada pelo cinema ameri­cano na generalidade das cinematografias do mundo. Ao contrário do que se pensa, porém, o cinema americano – ou, melhor, o cinema de Hollywood – não é o cinema que se faz na América. Bem pelo contrário, o conceito de nação é, mesmo, irrelevante para o cinema americano que, na verdade, se faz um pouco em todo o mundo e tem os seus agentes bem implantados no mundo político, no univer­so da produção e da distribuição, nas escolas de cinema – que repe­tem, até à insensatez tecnocrata, as fórmulas americanas de produzir e realizar cinema – e, principalmente, nas salas de cinema. É exacta­mente este sentido hegemónico da produção cinematográfica ameri­cana que faz dela uma arma fortíssima na submissão dos imaginários nacionais e, até, transculturais e transnacionais que se lhe opõem.

Recusando, nesse sentido, ser colonizada pelo cinema america­no e pela ideologia industrial que lhe está associada, a cinematogra­fia portuguesa – entre muitas outras, espalhadas por todos os continentes – optou por desenvolver, ao longo dos últimos 30 anos, uma estratégia de combate pela afirmação da sua *dissidência* em relação ao modelo americano de colonização imaginária do planeta. Esse combate, desenvolvido em múltiplas frentes e assumindo for­mas muito diversas – passando as mais importantes pela forma dos próprios filmes –, foi também dirigido, politicamente, contra os agentes nacionais do cinema de Hollywood (entre os quais o próprio poder político), figuras pardas de um sistema que o cinema português nunca quis tomar como seu, recusando, nesse gesto, submeter-se à sua hegemonia, à sua linguagem, à sua forma de contar o mundo, e recusando comprometer-se com essas imagens de ilusão em que os dominadores se habituaram a ver e a rever, numa história circular e interminável, as razões de ser da sua própria dominação. É exacta­mente este combate que se pretende agora acabar traiçoeiramente, com uma lei que ameaça definir um conjunto de novos protagonis­tas, novas regras e, sobretudo, novos filmes.

Porque – entendamo-nos sobre este ponto – a questão no cinema é sempre saber o que acontece no ecrã, quem lá está, como está e no lugar de quem está. Ao falarem de indústria, espectáculo, entreteni­mento, os políticos de hoje estão, na realidade, a falar de filmes com vedetas no lugar de pessoas reais, de um modo de filmar comum a todos os filmes, independentemente dos mundos que retratam (e a prazo todos eles retratarão, fatalmente, o mesmo mundo, como já hoje acontece com a televisão), de filmes feitos para agradar a um público já constituído pelo cinema americano e ao qual todas as cinematografias parecem ser forçadas a obedecer para poderem sobreviver. Longe de cumprirem os desígnios dos políticos portugueses – sejam eles quais forem, e se é que os têm (aos desígnios) e se sobre isto têm qualquer ideia genuína –, os filmes que se irão fazer com base em tais pressupostos farão parte, inevitavelmente, deste processo de hegemonia na representação do mundo, de que Hollywood, pelas razões que já apontei, constitui uma peça logística fundamental.

À célebre questão de Gayatri Spivak – *“Podem os subalternos falar?”* (pergunta que é título de um famoso texto e que significa, realmente, se o que os subalternos dizem alguma vez poderá ser considerado como discurso) – responderão os políticos portugueses que não e que tudo se resume, no que ao cinema português diz res­peito, à contenção e administração legislativa dessa *subalternidade portuguesa,* que Turigliatto chama de *excepção.* Esta operação passa tanto pelas leis, decretos, portarias e regulamentos como pela esco­lha das pessoas e das suas convicções. Quando o país inteiro assiste a um ministro que diz, em todos os canais de televisão, que mais vale pagar um bilhete à volta do mundo a cada espectador de um programa cultural televisivo do que manter a produção desse pro­grama, sabe-se bem em nome de que interesses tais afirmações assassinas são proferidas. Elas são a imagem do anexo mais pobre e mais intelectualmente desmunido do capitalismo internacional – o Novo Império, anunciado por Michael Hardt e Toni Negri –, que tem por missão apagar o presente para apagar a memória que dele poderemos vir a ter, no futuro. Que tem por missão tomar conta das representações do aqui e do agora, para oferecer a outros a impossi­bilidade da nossa refracção histórica, assegurando-os de que todos teremos, a prazo, o mesmo futuro homogéneo, hegemónico, numa palavra o mesmo futuro triste, fora da diversidade do mundo e da sua diáspora cultural.

Quando em 1924, Irving Thalberg, então um jovem e promis­sor executivo da recém-criada Metro-Goldwyn-Mayer, ordenou que cortassem e remontassem as 10 horas de *Greed,* esse filme monu­mental e mítico de Erich von Stroheim deu também indicações para que fosse destruído, ao mesmo tempo, o respectivo negativo, tornando assim impossível qualquer restauro posterior. Este gesto inau­gural de afirmação da indústria cinematográfica enquanto tal mostra bem quais as suas verdadeiras motivações e implicações: a submis­são da arte e da criação à conjuntura, o controlo sobre as representa­ções e a sua natureza (facto que o cinema maximiza pela sua dimensão fragmentária e porosa), a inscrição da arte na disciplina (ou indisciplina) dos mercados e na sua amnésia constitutiva, que converte os filmes em episódios circunstanciais e efémeros de uma manifestação genérica do cinema, e não em emanações das diferen­tes realidades de onde partem. É pois neste projecto – velho, podre, concentracionário e *estrangeiro* –de domesticação da subalternidade que o nosso pior centrismo quer inscrever o nosso cinema, transfor­mando o que era a manifestação genuína de um país numa réplica à escala do grande espectáculo americano. Para o presente, isso terá, por consequência, sabermos um pouco menos quem somos; para o futuro e para este presente que a história necessariamente designará como passado, teremos menos hipóteses de sabermos o que fomos e como e porque fomos dessa forma. Roubando-nos os olhos, o Impé­rio rouba-nos a alma, pondo no lugar das nossas vacilantes utopias uma colecção esfarrapada de imaginários de importação (narrativos e formais) prontos a vestir, a consumir e – seu supremo desígnio – prontos a reproduzir-se e a reproduzir-nos.

**GESTOS & FRAGMENTOS.**

**CRONOLOGIA CRÍTICA DO “CINEMA DE GUERRA” PORTUGUÊS**

(…)

**3. Os caminhos de Abril**

(…)

[p. 85-87]

Com o regime a cair de podre, nas vésperas da revolução de Abril, o cinema novo português – que tão bem tinha retratado a re­alidade urbana portuguesa de 60[[1]](#footnote-1) – ocupa-se, finalmente, do tabu cinematográfico da guerra colonial. Primeiro de uma forma ainda alusiva, com *Perdido por Cem* (1972), filme de estreia de António-Pedro Vasconcelos; quase ao mesmo tempo com *O Mal-Amado* (1973), de Fernando Matos Silva,[[2]](#footnote-2) que pagará, com a proibição da censura, o seu modo muito mais directo de abordar o tema (o filme só estreará a 3 de Maio de 1974).

Apesar de rodear o assunto, *Perdido por Cem* não deixa de ser um filme extremamente interessante, pelo modo como fantasmiza a guerra colonial. O filme conta a história de Artur (José Cunha), um jovem da província que regressa a Lisboa. Na viagem encontra Rui (José Nuno Martins), um *manager* de espectáculos de regresso de Paris, que lhe dá boleia no seu Porsche descapotável. Durante o tra­jecto, Rui e Artur param num restaurante da Venda das Raparigas, onde conhecem Joana (Marta Leitão), por quem Artur sente uma irremediável atracção. Em Lisboa, no apartamento de Rui (que par­tiu para Paris, de novo), Artur descobre que Joana vive escondida em Lisboa e que se transformou em mais uma das incontáveis con­quistas de Rui. Joana vive ameaçada pelo namorado (António Rama) que, regressado da guerra em Angola, a procura em Lisboa. Artur propõe a Joana uma fuga para Roma, mas, no aeroporto, o namora­do surpreende-os e mata a rapariga com um tiro de pistola. Artur finge não a conhecer e nem saber o que se passa e parte sozinho.

Filme ácido, *Perdido por Cem* é uma espécie de resposta à ideo­logia corporativa que se manifesta em filmes como *29 Irmãos,* sendo um dos seus maiores sortilégios o modo como o filme consegue operar, no fugaz personagem do namorado, uma poderosa metonímia de toda a guerra colonial e do clima de vigilância repressiva em que o país se encontra mergulhado. Fá-lo através do argumento, mas também – e, talvez, sobretudo – através da forma de filmar, com uma planificação realista, de longos planos-sequência que seguem os personagens como se eles existissem além e aquém do filme. Essa atitude empresta a *Per­dido por Cem* uma impressionante força documental, o que contribui para converter a guerra num fantasma opressivo, que tanto se vive nos campos de batalha como na retaguarda metropolitana, onde todos (sem excepção) são milicianos à força. A deserção (para o estrangeiro: Nova Iorque, Paris ou Roma, tanto faz) é a única saída.

Será esta, justamente, a saída que não ocorre a João (João Mota), protagonista de *O Mal-Amado,* que se pode imaginar como podendo ter cruzado Artur, numa das suas muitas e mútuas deambulações por Lisboa. Porque, ao contrário de Artur, João está enredado numa teia mortal (literalmente). Ele é um dos milicianos (por ora civis, mas incorporáveis) de que o país está cheio e que recebem as suas or­dens das “Conversas em Família” de Caetano. Vive em Campo de Ourique, em casa de um pai autoritário, um pequeno-burguês da “si­tuação”, que lhe arranja um emprego no escritório de um amigo. Contra todas as expectativas, João envolve-se com Inês (Maria do Céu Guerra), a sua chefe. Ela é atraída por ele porque o rapaz se parece com o irmão, morto em Angola. Mas João apaixona-se, entretanto, por Leonor (Zita Duarte). Quer afastar-se de Inês, mas esta mata-o, também a tiro de pistola.

Tal como *Perdido por Cem, O Mal-Amado* é um filme nervoso, de uma autenticidade contagiante, no modo como mostra a realidade lisboeta, com uma câmara sempre activa, às vezes mesmo no limite do documentário (as viagens de autocarro, por exemplo, ou as reuni­ões clandestinas de uma juventude de bairro contestatária). Talvez por isso a inclusão, a meio do filme, de uma cena genial, de forte pendor alegórico, tenha ajudado, pela sua diferença quase teatral (mas não menos realista, no seu processo), a convertê-la numa das mais pode­rosas representações da guerra colonial em todo o cinema português. Refiro-me à célebre sequência em que Inês obriga João a vestir o camuflado do irmão, antes de se deitar com ele na cama, para uma elíptica cena de amor. Como escreveu Eduardo Prado Coelho:

“De que nos fala o filme? De um jovem que é, pela família, pela amante e pela história que vive, um ser mal amado. Mas narrar um caso de desventura e pouco amor não é apenas, no filme de Fernando Matos Silva, utilizar a metáfora e fazer deste caso a imagem do homem português, frustrado de ambições, palavras e desejos, pela mediocridade reaccionária, a repressão fascista e a guerra colonial.

Se o filme oscila muitas vezes entre a colagem e a alegoria, há nele matéria suficiente para nos permitir dizer que, se uma história de amor é uma história política e susceptível de ser proibida, é porque a repressão social e a repressão sexual se articulam segundo modalidades fortemente complexas.

E é isso que conduz à enorme incomodidade da cena em que Inês obriga João a vestir a farda do Exército, que pertencera ao irmão dela, morto na guerra de Angola, antes de fazer amor. Cena que só pode provocar o riso, mas cena que não tolera nenhum riso que provoque. Porque é aí, nessa ideia de mau gosto, que a censura esbarra, ao deparar-se com algo que nos mostra a clandestina ligação entre a patologia do comportamento de Inês e a patologia da guerra colonial. Ou como a repressão política e a repressão moral se confirmam e acrescentam até ao ponto de distorcer pessoas e psicologias, até ao limite de transformar cada ser amado num ser (tristemente) *mal amado*.”[[3]](#footnote-3)

[p. 88-106]

**4. Exorcismo e liberdade**

Os mal-amados (e amadas) do país são, pois, um bom símbolo da transição da ditadura para a liberdade, talvez o legado mais pe­noso que 50 anos de fascismo “peculiar” legaram ao resto do século português. Muitos desses mal-amados estiveram na rua, a 25 de Abril de 1974 e, logo depois, a l de Maio. Podem ver-se no documentário *As Armas e o Povo,* uma produção colectiva dos Trabalhadores da Actividade Cinematográfica que envolveu um vasto conjunto de ci­neastas e técnicos, de Acácio de Almeida a António-Pedro Vascon­celos, passando por muitos dos nomes do Cinema Novo – Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos, Artur Semedo, Fernando Matos Sil­va, António da Cunha Telles –, juntando, até, o grande cineasta brasi­leiro Glauber Rocha, que desce, entusiasmado, as ruas e os bairros da *Revolução,* de microfone na mão, lançando perguntas às mais diferentes pessoas.

Exemplo típico de um cinema militante que não chegou, propria­mente, a fazer escola em Portugal, *As Armas e o Povo* éum filme que, na realidade, tem mais povo do que armas: em parte porque no dia 25 de Abril de 1974 as armas tiveram cravos nos canos, em parte (maior), seguramente, porque o filme se assume como a celebração da “cidadenização” das Forças Armadas, promovendo imagens de festiva confraternização entre militares e população civil. Filmado entre o 25 de Abril e o l.° de Maio, incluindo algumas imagens do (então fresco) arquivo da RTP –assalto ao quartel do Carmo, libertação dos presos políticos, em Caxias –, *As Armas e o Povo* conclui-se com uma extensa filmagem das manifestações do l.° de Maio de 1974, em Lisboa, e do comício no estádio do mesmo nome, onde intervêm alguns dos principais protagonistas da revolução política portuguesa (Mário Soares, Álvaro Cunhal, Pereira de Moura).

A tendência documental do cinema português, no imediato pós-25 de Abril, repercute-se em mais dois filmes extremamente signi­ficativos, para o caso que estamos a examinar: *Adeus, até ao meu Regresso,* documentário produzido pela RTP e realizado por António-Pedro Vasconcelos, e *Deus, Pátria, Autoridade,* dirigido por Rui Simões para uma co-produção “institucional” entre o Instituto Por­tuguês de Cinema e a RTP. São dois belos filmes, embora hoje difi­cilmente visíveis (o que é incompreensível). Ambos fazem um uso sábio das actualidades: o primeiro, a partir das célebres “mensagens de Natal” que os destacamentos militares nas colónias eram autori­zados (e instigados) a fazer para os repórteres da RTP; o segundo, manipulando habilidosamente (entre outros) os arquivos do *Jornal Português,* das *Imagens de Portugal* e da própria RTP, para reflectir sobre os processos de constituição e manutenção do Estado Novo, nas suas dimensões económica, política, social, cultural, policial e, claro está, militar. Embora com perspectivas e alcances diversos, *Adeus, até ao meu Regresso* e *Deus, Pátria, Autoridade* são duas excelentes reflexões (poéticas e teóricas) sobre o modo como o Es­tado Novo foi transformando Portugal, ao longo de mais de 40 anos (e particularmente nos seus últimos 20), numa triste nação de milicianos.

Em grande parte devido à acção das duas mais importantes coope­rativas de cinema, a Cinequipa e a Cinequanon, mas também da então formada Unidade de Produção N.° l do Instituto Português de Cinema, a segunda metade da década de 70 ficará marcada por esta efervescência documental, tanto em filmes colectivos como em pro­jectos assinados por cineastas que protagonizarão (no documentário, mas também na ficção) este renascimento do cinema português. Na linha de *As Armas e o Povo* mas, também, das próprias directrizes políticas do Movimento das Forças Armadas, estes filmes darão conta – mais ou menos objectivamente – da integração civil dos militares e do modo como o Exército participou da reconstrução social do país, em áreas tão diversas como a liberdade política, a reforma agrária, a reforma da justiça, a alfabetização, a descolonização. Alguns exemplos significativos: *Caminhos da Liberdade,* da Cinequipa, *Bom Povo Português,* novo grande filme-síntese de Rui Simões (de Abril ao 25 de Novembro de 1975), *Barronhos, Quem teve Medo do Poder Popular,* de Luís Filipe Rocha, *Cravos de Abril,* de Ricardo Costa, *Dois Anos de Revolução,* de Francisco Saafeld, *Acção-Intervenção,* produção colectiva da Cinequanon sobre os acontecimentos do 25 de Novembro, *Cooperativa Agrícola Torrebela* e *Liberdade para José Diogo,* de Luís Galvão Teles, *Torrebela,* de Thomas Harlan, *A Lei da Terra,* do Grupo Zero, *Pela Razão que Têm* e *Terra de Pão, Terra de Luta,* de José Nascimento, *A Revolução está na Ordem do Dia,* de Eduardo Geada, *A Vitória da Liberdade,* de Américo Leite Rosa, *O Zé Povinho na Revolução,* de Lauro António, os filmes sobre as independências de Angola e da Guiné-Bissau, realizados por António Escudeiro e, finalmente, *O Jornal Cinematográfico Nacional,* que a Unidade de *Produção* N.° l do Instituto Português de Cinema *produz*,a partir de Outubro de 1975, e que se prolongará até Maio de 1977. Neste mesmo espírito, duas ficções serão filmadas durante este período: *A Confederação, O Povo é que Faz a História,* de Luís Galvão Teles, um curioso filme de “antecipação” sobre um Portugal dividido entre o Norte e o Sul, com os seus respectivos exércitos e polícias e uma história de amor subversivo e oprimido que se desenvolve nesse am­biente de vigilância e perigo constante, e *Ofensiva Popular,* pequeno filme de António Faria, sobre a sublevação de um regimento progressista, contra os seus superiores e o sacrossanto modelo disciplinar da instituição militar, que foi alargado à vida civil do país como uma autêntica “carta de comportamentos”.

Paralelamente à constituição deste “inevitável” cinema “coopera­tivo” de agitação e militância – que funcionou como celebração festi­va, mas consciente, de uma liberdade recém-conquistada –, a produção cinematográfica portuguesa explora, pouco depois do 25 de Abril, uma vertente verdadeiramente exorcizante, mas que nem por isso deixa de ser um gritante testemunho de uma guerra contra a opressão cultural do país durante o Estado Novo. É um cinema com pouca “evidência militar”, porque ele próprio se concebe como máquina de guerra con­tra a imagem que o Estado fez de Portugal, durante quase todo o sé­culo XX. Alguns cineastas – no documentário e na ficção – partem, assim, à descoberta desse país remoto e esquecido, da sua identidade e dos seus mitos, operando um *exorcismo formal,* que teve consequências decisivas para o futuro do cinema português.

O gesto descende de um filme matricial que Manoel de Oliveira havia rodado na Curralha, em Trás-os-Montes, no já longínquo ano de 1963: refiro-me a *O Acto da Primavera,* filme “documental” sobre a representação a céu aberto de um Auto da Paixão tradicional, pelos camponeses da região. Em *O Acto da Primavera* cruzam-se a reali­dade e a ficção, projectando o filme uma imagem de Portugal e das suas tradições (pagãs) que está a anos-luz das necessidades “turísti­cas” do SNI, que subsidia o filme. Para Trás-os-Montes partirão, também, o poeta António Reis (que tinha sido assistente de Oliveira no *Acto*)e Margarida Cordeiro. Ambos realizam *Trás-os-Montes,* em 1976, filme absolutamente marcante da moderna produção por­tuguesa e um verdadeiro *acto de revelação,*

Põe-se, assim, em marcha a criação de uma outra *fotogenia portuguesa:* através do cinema de João César Monteiro – *Veredas* e *Silvestre* –, de António Campos – *Falamos de Rio de Onor, Gente da Praia Vieira, Histórias Selvagens* –*,* João Botelho – *Conversa Acabada, Um Adeus Português* –, Alberto Seixas Santos – *Brandos Costumes* –, António da Cunha Telles – depois de *O Cerco,* de 1969, *Os Meus Amigos* e *Continuar a Viver* ou *os Índios da Meia-Praia* –,José Álvaro de Morais – *Ma Femme Chamada Bicho* e *O Bobo* –*,* José Fonseca e Costa – *O Recado* e *Os Demónios de Alcácer-Quibir* –e, claro está, Manoel de Oliveira que, em 1978, realiza *Amor de Perdição,* verdadeira declaração de guerra ao cinema do passado, que, na sequência da sua exibição televisiva em quatro episódios, porá o país em brasa. Nada será como antes.

Se fiz esta derivação sobre um cinema que pouco tem que ver com o mundo militar – e que até dele se afasta, voluntária e visivel­mente – foi para melhor explicar como, na década de 80, quatro filmes portugueses vão estabelecer uma ligação importante entre a militância e o exorcismo. Filmes que, curiosamente, tomarão por objecto e/ou referência o Exército e a sua história: refiro-me a *Acto dos Feitos da Guiné,* de Fernando Matos Silva, *Gestos & Fragmen­tos,* de Alberto Seixas Santos, *Um Adeus Português,* de João Botelho e, por último, *Non, ou a Vã Glória de Mandar,* de Manoel de Oli­veira, fecho esplendoroso e monumental deste conjunto de filmes.

Depois de *O Mal-Amado* e de uma constante actividade na Cinequipa e na importante produção militante de que esta cooperativa foi responsável, Fernando Matos Silva ajusta contas com o passado colonial português (e, especificamente, com a guerra colonial) em *Acto dos Feitos da Guiné.* Como *O Mal-Amado,* o *Acto* é um filme com uma importante dimensão autobiográfica. A tal ponto que, avizinhando os dois filmes, se poderia dizer que a voz *off* do *Acto* é a voz de João, o mal-amado, se este tivesse tido outro destino (a incorporação para a Guiné) e tivesse sobrevivido aos tiros de pistola de Maria do Céu Guerra. Mas não; em *Acto dos Feitos da Guiné* a voz que se ouve é mesmo a do actor José Gomes, que diz um texto de Fernando Matos Silva, mais um desses capitães milicianos que tanta importância tiveram (como se verá) no desencadear do 25 de Abril e que serviu, na Guiné e em Angola, no destacamento dos Serviços Cartográficos do Exército. Nesse contexto, Matos Silva realiza e fotografa uma série de filmes militares, mas aproveita o deslocamento para filmar, em 16mm, uma série de pequenos acontecimentos de campanha, com o intuito de realizar um futuro documentário. Dez anos depois, esse documentário chama-se *Acto dos Feitos da Guiné,* um filme que comporta uma du­pla dimensão:[[4]](#footnote-4) por um lado, trata-se de traçar a história da Guiné – através de material filmado pelo próprio realizador na Guiné-Bissau, no final dos anos 70, e de uma curiosa encenação em *travelling,* onde são apresentados alguns dos protagonistas simbólicos desse processo; por outro, trata-se de articular essa história com material filmado *in loco,* durante a guerra: imagens impressionantes filmadas por Fernando Matos Silva (material de uma crueza única no cinema português) e imagens cedidas por operadores ao serviço do PAIGC, o que permite ao realizador oferecer uma dupla perspectiva do conflito. Recordem-se alguns momentos particularmente significativos de *Acto dos Feitos da Guiné:* a morte de um soldado português em combate, a declaração de independência da Guiné e a entrevista a Amílcar Cabral, que se assume como uma personalidade decisiva do movimento pós-colonial.

Filme de uma grande importância para o discurso cinematográ­fico português sobre a guerra colonial (procurando representar as suas marcas mentais e simbólicas), *Acto dos Feitos da Guiné* fixa, também, a figura de Fernando Matos Silva como um dos poucos realizadores portugueses que ousaram afrontar a história da hierarquia militar e a sua projecção no imaginário do país. A compreensão do peso da guerra na história portuguesa – apesar da “neutralidade” propalada pela ideologia do Estado Novo – proporcionou, ainda, a F. Matos Silva, dois filmes curiosos: *Guerra do Mirandum* (1981), sobre a muito peculiar guerra de libertação de Miranda do Douro, em 1762, contra a ocupação transitória da vila por militares espa­nhóis e *Ao Sul* (1993), um filme sobre o (muito) lento regresso a Portugal de um ex-combatente da guerra colonial (terceiro painel de uma trilogia da guerra, depois de *O Mal-Amado* e *Acto dos Feitos da Guiné*).

Filmado em 1981, concluído no ano seguinte, *Gestos & Frag­mentos,* de Alberto Seixas Santos, é um filme com grande significado para o cinema português, sobretudo por ser aquele que se aproxima, com maior franqueza, da forma do “ensaio fílmico”, paradigma que frequentemente assola grande parte da melhor cinematografia portu­guesa (a começar mesmo por *Brandos Costumes,* o anterior filme do cineasta) mas sem nunca ser levado, como aqui acontece, às suas últimas consequências.

Se optámos por dar a este trabalho o título deste filme, é justamente para melhor sublinhar a sua absoluta singularidade e o facto de ele configurar a possibilidade de um cinema que, sem ser “documental”, se pensa, literalmente, no exterior da ficção, “olhan­do” para ela e subordinando-a às exigências e necessidades do pen­samento e, em última instância, da verdade que ele se esforça por interrogar e, na medida do possível, objectivar.

“Os autores de cinema parecem-nos confrontáveis aos pintores, aos arquitectos, aos músicos, mas também aos pensadores. Pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, no lugar dos conceitos.”[[5]](#footnote-5)

Se uma (muito) boa parte do cinema português justifica esta máxi­ma do filósofo, seguramente que Alberto Seixas Santos é, de todos, o que a cumpre de modo mais exacto e arriscado: não só porque os seus filmes “pensam”, mas porque a sua forma é, mesmo, identificável à forma desse pensamento. Reflectindo sobre “Uma certa tendência do cinema português”, é o próprio Seixas Santos quem explica este cami­nho original da cinematografia portuguesa e alguns dos seus traços e razões:

“Há uma tendência no cinema português que se caracteriza, independentemente da diversidade dos percursos, pela modernidade da sua reflexão e das suas propostas. Este cinema insiste, em primeiro lugar, sobre a crítica da representação, devido, por um lado, ao esgotamento do modelo clássico que a suportava e, por outro, à proliferação e banalização das imagens que a televisão trouxe consigo.

A tradição 'naturalista' – marcada pelo mimetismo, a verosimi­lhança e a transparência –, que alimenta, desde há muito tempo, a figuração no cinema, é, nos filmes deste grupo de autores, negada, distanciada ou colocada entre parênteses. A clareza dá lugar à opa­cidade relativa que se manifesta de diferentes maneiras: na recusa em concluir ou fechar os filmes, nas elipses bruscas e violentas que os percorrem, no seu carácter lacunar e fragmentário, se não mesmo na pulverização do seu fio narrativo.

Estas características têm outras implicações. O cinema, que se baseava sobre a acção e sobre o drama proveniente da literatura e do teatro, vê-se aqui confrontado com uma clara vontade de desdramatização, como se os autores estivessem muito mais interes­sados no que constitui a sua essência puramente formal. À leitura de uma aventura substitui-se a aventura de uma leitura. A arte do cinema separa-se do espectáculo, do entretenimento. A sombra do pai do cinema moderno, Roberto Rossellini, paira no ar.”[[6]](#footnote-6)

Muito do que o cinema português é fica explicado nestas pala­vras e fica também ilustrado pela singularidade do texto cinematográ­fico de *Gestos & Fragmentos,* filme cujo título deixa adivinhar, desde logo, uma forma de actualizar, especificar e ilustrar este programa. O assunto presta-se a isso: *Gestos & Fragmentos* é, sem qualquer dúvi­da, o filme mais importante feito em Portugal sobre o 25 de Abril, sobre as suas causas e as suas consequências, em particular, sobre essa consequência histórica e paradoxal que foi o 25 de Novembro de 1975, data e acontecimento que marca o termo de uma *Revolução.*

No filme propriamente dito, o paradoxo é “representado” na figura de um jornalista americano – na realidade, o cineasta Robert Kramer – que tenta reconstruir o *puzzle* dos acontecimentos pós-revolucionários e explicar, assim, como foi possível o 25 de No­vembro. A atmosfera que envolve estas cenas (todas passadas no interior de um mesmo quarto de hotel) evoca, directamente (nostalgicamente, diria), o filme negro americano e as suas histórias de detectives (Phillip Marlowe), mas de uma forma “opaca”, à distân­cia – o que é particularmente visível nos planos filmados do exterior do quarto –, como se, para elucidar a história do Portugal revolucio­nário, Seixas Santos “importasse” uma figura com a sua autonomia e, também, claro, com a sua *memória.*

Trata-se, portanto, de uma narrativa transparente, mas que à transparência deixa ver só o pensamento, o texto, a arquitectura, como no painel onde Kramer vai escrevendo os principais acontecimentos da revolução e procurando estabelecer uma relação entre eles, para lá da determinada pelas falsas pistas que lhe são dadas pela simples cronologia. De uma certa forma, este painel é um desdobramento do próprio filme, da sua *montagem,* uma espécie de pré-cinema que *Gestos & Fragmentos* se vai revestindo, em três outros segmentos: uma longa entrevista a Otelo Saraiva de Carvalho, a leitura, por Eduardo Lourenço, de alguns dos seus textos e, finalmente, o registo de uma conversa entre ambos. Como escreveu M. S. Fonseca, no texto que tem acompanhado as projecções do filme, na Cinemateca Portuguesa:

“O conteúdo de *Gestos & Fragmentos* é aquilo que ele não mos­tra. E mesmo aquilo que ele esconde: o 25 de Abril, expressão que resume um poder em aberto, e a movimentação das figuras, os Milita­res, que para ele convergem. Sete anos depois de 1974 (o filme é de 1981), a organização de um saber sobre Abril passa essencialmente pela disposição de diferentes pontos de vista que estabelecem o seu discurso sobre imagens das imagens (Kramer), ou sobre a ausência penosa dessas imagens (Otelo), ou sobre a transliteração delas (Eduardo Lourenço).”[[7]](#footnote-7)

Mais do que uma história, *Gestos & Fragmentos* é uma verda­deira *contenção da História,* uma suspensão do tempo e do seu movi­mento, cristalizando figuras determinantes da Revolução (quem melhor a fez e quem melhor a pensou e nela depositou as melhores utopias), tentando extrair-lhes um sentido que só o cinema pode tornar evidente (e por isso Kramer, no seu quarto de hotel, é, de algum modo, a antí­tese do próprio Alberto Seixas Santos, um seu *alter ego* literal).

Aprendemos algumas coisas com este filme. Bastantes coisas, para ser exacto. Aprendemos, por exemplo – pela boca de Otelo –- por que razões foi o 25 de Abril um movimento militar, uma revolta contra as milícias do regime, que invadiram as zonas de combate das colónias com a “carne para canhão” que restava no país, oficiais com pouca experiência e nenhuma vocação militar, integrados à força no Exército, mas que, em jeito de compensação, viram abrir-se-lhes as portas da instituição e da hierarquia, ao mesmo nível daqueles que o tinham feito, anos antes, mas como uma verdadeira opção e com várias comissões de serviço já realizadas (como era o caso do próprio Otelo Saraiva de Carvalho). Como logo no início do filme lê Eduardo Lourenço, aprendemos também, enfim, as razões por que “o nosso Exército, que os intelectuais gostam de imaginar acéfalo, pensa a seu modo e, em geral, pensa eficazmente”.

O filme termina com Otelo a ser nomeado Governador Militar de Lisboa e a sua acusação aos generais que não tinham tido a cora­gem “elementar” para derrubar o regime. Esta foi, como bem se sabe, uma parte da sua sentença de “quase morte”; a outra foi a morte da própria Revolução, extinta, no 25 de Novembro, pelos próprios militares mas, sobretudo, pelas suas contradições internas. Depois de “o povo ter recuperado o seu Exército e o Exército ter recuperado o seu povo” (E. Lourenço), o 25 de Novembro veio instituir uma nova lógica de partilha e segregação, empurrando o poder um pouco mais para longe, um pouco mais para cima, atravessando a tropa e as armas pelo meio.

Nesta mesma linha, mas com diferentes horizontes e substâncias, João Botelho realizou e produziu, em 1985, *Um Adeus Português,* para muitos (e por se tratar, até, de um filme de ficção) o grande filme português sobre a guerra colonial. Num belo texto, publicado na revista *Cahiers du Cinéma,* por altura da estreia francesa do fil­me, o crítico Marc Chevrie escreveu: “Em *Um Adeus Português* há duas histórias, a doze anos de distância. Uma a preto e branco, outra a cores. Mas, no fundo, trata-se da mesma história: a história de Portugal. 1973: África portuguesa, a guerra, uma patrulha na flores­ta, um soldado morre. Lisboa, 1985: um pai e uma mãe, já idosos, pequenos agricultores do Norte, que perderam um filho na guerra, visitam o seu segundo filho e a mulher do primeiro. Idas e voltas. Entre duas épocas, dois continentes, a cidade e o campo.”[[8]](#footnote-8) Idas e voltas, então, nesse novelo que prende o país a uma guerra mortal e a uma história retrógrada e incompreensível. Por causa dessa guerra morre um homem, por causa dessa guerra agoniza uma família. A maior virtude de *Um Adeus Português* –virtude formal, exclusivamente – é ter transformado essas dores, tão específicas e particulares, num universal português, num “adeus português”, como justamente evoca o título do filme.

Afirma o realizador: “*Um Adeus Português* é o primeiro filme feito em Portugal sobre as guerras coloniais. Doze anos depois. Doze anos depois do fim dessas guerras. Antes, não houve nada. Tudo foi completamente recalcado. Precisei de quase um ano para convencer o exército português a participar no filme. Os militares não tinham nada contra a história do filme, era a dificuldade de falar daquele passado.” Exorcismo, então, de novo. Mas talvez o mais extraordinário de *Um Adeus Português,* onde o filme se assume, realmente, como um dos grandes momentos de todo o cinema português, seja a enorme sereni­dade que o invade, um silêncio de imortalidade e de transcendência, que o faz ser, ao mesmo tempo, o mais silencioso dos filmes de guerra, mas também um grande filme sobre a resignação e sobre o estranho modo da “paz portuguesa”.[[9]](#footnote-9) E é esse o sentimento que unifica o grande esquema de divisões e oposições do filme: entre a cor e o preto e branco, o presente e o passado, a paz e a guerra. Trata-se, afinal, do mesmo mundo: todo ele submerso nas mesmas crenças e nas mesmas emoções, um mundo circular e terrível, em que Portugal se revê em África, os filhos nos pais, os vivos nos mortos, a guerra na paz, o cinema na vida e na memória.

Por último, João Botelho percebeu bem (e filmou ainda melhor) a especificidade da guerra portuguesa em África (em particular em Angola) e o filme mostra-o, especialmente na encenação das cenas de combate: “Vi muitos documentários. Porque houve documentários feitos sobre a guerra, em particular, dos próprios serviços do Exér­cito, e aos quais acabei por ter acesso. E eram sempre miúdos que marchavam, perdidos na floresta, jovens de dezoito anos. No princí­pio da guerra eram sobretudo profissionais, mas no fim eram jovens de dezoito anos que cumpriam o serviço militar e que eram manda­dos aos magotes para a floresta. A maior parte dos que morreram, morreram de acidente, de loucura ou de isolamento. Não por causa dos confrontos armados. Na Guiné, sim. Mas, em Angola havia cin­co mil combatentes num país que é catorze vezes maior que Portu­gal. Nunca se encontravam. Era uma espécie de guerra-fantasma. Como em *Lost Patrol,* de John Ford. O inimigo era invisível e nun­ca se sabia o que ele fazia. (...) Houve uma situação de massacre em Angola, no princípio da guerra, houve uma forte situação de guerra em Moçambique, em 1967, mas o resto era isso: miúdos perdidos. É isso que se vê nos documentários: pessoas tristes, sempre com as armas ao contrário.”[[10]](#footnote-10) Animado destas ideias justas e precisas, de um formalismo rigoroso e *eucarístico, Um Adeus Português* era o filme que faltava para a compreensão cinematográfica de uma “guerra à portuguesa”, que tão bem se revê nas picadas de Angola, como no *travelling* abrasador sobre os despojos trágicos de Alcácer-Quibir, que serviria de prólogo, quase vinte anos mais tarde, à adaptação que João Botelho fez de *Frei Luís de Sousa,* com o título *Quem és tu?* No fundo, é a mesma guerra, o mesmo exército, a mesma derro­ta, a mesma tragédia.

A *circularidade* assume-se, assim, como a figura, por excelência, deste grande exorcismo português. E é dessa circularidade que nos fala *Non, ou a Vá Glória de Mandar,* de Manoel de Oliveira, uma história de Portugal contada a partir das grandes derrotas (e não, como é hábito contá-la, a partir das grandes vitórias). O título, sugerido a partir de António Vieira (sobre cuja biografia Oliveira construiria *Palavra e Utopia*),faz uma referência explícita a essa circularidade, como bem notou João Bénard da Costa: “não, não é não ou a vã glória de mandar, como foi durante algum tempo anunciado. Oliveira substituiu a palavra portuguesa pela palavra latina, essa que o padre António Vieira, citado em epígrafe, dizia ser a palavra mais terrível. Porque nela a negação se pode ler em dois sentidos e duas direcções. Palavra e anagrama são idênticos, quer se leia a palavra do fim para o princí­pio quer se leia a palavra do princípio para o fim. Essa ideia de circularidade – circularidade terrível – é recorrente na retórica de Vieira. Usou-a por exemplo no *Sermão de Nossa Senhora do Ó* eexactamen­te para a letra ‘O’. O ‘O’ também é círculo sem princípio nem fim. E citando as palavras da Virgem e os muitos ‘Ó quando?’ com que respondeu à Anunciação do Anjo, Vieira, sacrificando aos ídola tribus, dizia: 'Estes OO dos desejos da Senhora (que são também rodas), movidos e acrescentados à roda do tempo, posto que o tempo fosse finito, eles os multiplicavam indefinidamente'. E passando da inter­jeição para o ‘O’ circular da forma 'daquele ventre puríssimo', man­tinha a metáfora dizendo: 'Quando um imenso cerca outro imenso, ambos são imensos; mas o que o cerca, maior imenso que o cercado; e, por isso, se Deus, que foi o cercado, é imenso, o ventre que o cercou não só há-de ser imenso, senão imensíssimo'.”[[11]](#footnote-11)

Se *Um Adeus Português* tomava as formas simples do *haiku* para descrever a guerra, com a sábia serenidade que atrás descrevi, *Non* parece um gigantesco e terrível ideograma, um grande símbolo majestoso, no qual se imprime, como num acto mágico, toda a His­tória de Portugal. Para que não haja dúvidas sobre esta autêntica reinvenção ideogramática, a partir de Vieira, Oliveira abre o filme com um lentíssimo *travelling* sobre o tronco erecto de uma grande árvore africana (um dos mais paradigmáticos planos de todo o cine­ma português). Vem depois a imagem da longa e horizontal picada poeirenta por onde avançam, ao longe, as Unimog. Nestes dois pla­nos, muito belos e longos, Oliveira acabava de dizer que *Non, ou a Vã Glória de Mandar* é um filme sobre ideias, um amplo gesto de um grande pensamento. E é entre a imponente e secular verticalidade dessa árvore solitária e a horizontalidade episódica da picada que Oliveira apanha a História. Num acaso mágico, onde o momento colide, fragorosamente, com o tempo. Estamos em 1974, algures na África portuguesa, e a companhia do alferes Cabrita (Luís Miguel Cintra) regressa ao quartel.

A cena, no seu imediato convencionalismo, é quase incómoda. No camião, entre os tropas, gera-se uma conversa vaga sobre a guer­ra, os seus interesses... Oliveira não perde tempo. Pouco falta para que Cabrita faça cair o primeiro dos grandes ecrãs da História que o filme revela: a cena matricial da primeira derrota e da primeira traição que Portugal sofreu. Momentos depois, o ecrã será invadido pela pira que devora os despojos do guerreiro Viriato, vencedor de muitas guer­ras, perdedor desta única, de um golpe baixo desferido por dois traidores a coberto da noite. Hão-de, depois, alinhar-se a batalha do Toro, com o episódio do Decepado, a Ilha dos Amores, como figuração das Descobertas, a morte do príncipe D. João e as impressionantes exé­quias fúnebres filmadas na Batalha e, uma vez mais (ainda outra vez), o desastre de Alcácer, majestosamente filmado. Na paisagem lunar da guerra colonial. Cabrita vai recitando o livro da História como se de uma grande e trágica tapeçaria se tratasse. Um fio por baixo, outro fio por cima. Num filme onde a matéria do tempo é já outros tempos, a História surge como pura contingência da montagem.

Foi para muito surpreendente, desconcertante até, que depois de ter marcado o seu cinema por um atormentado e inquieto roman­tismo (de onde não esteve nunca ausente a perversão), à sombra tutelar de Camilo e do lento roçagar dos vestidos pelos salões, Oli­veira tenha vindo, de súbito, fazer este filme violento e espiritual sobre o sangue e a guerra, de onde a inspiração parece legitimamen­te provir de dois mestres terríveis: Vieira (“terrível palavra é um Non”, é a frase que serve de epígrafe ao filme) e, na amplitude do gesto, Camões. Será esquecer que, na obra de Oliveira, esta compo­nente esteve sempre presente, ora como que adormecida por uma sempre tenebrosa vida doméstica *(Benilde, Amor de Perdição, Francisca, Os Canibais)* ora bem acordada, sobretudo nesse filme-chave que já referimos – *Acto da Primavera* –, pela violência exa­cerbada e exemplar do Evangelho.

Com *Non, ou a Vã Glória de Mandar,* Oliveira assume-se como o cineasta da Paixão portuguesa. E se este filme produz, indubitavelmente, um efeito ecuménico (lembrando, por muitas vezes, *J'Accuse,* de Abel Gance, um filme onde os mortos da I Guerra vêm acusar os vivos que os mataram), é porque Oliveira jamais nega (como cineasta da Paixão, justamente) a pulsão de realismo que lhe conduz a câmara e tudo o resto. As batalhas não são, neste filme, simples core­ografias ou esquemas, são farrapos de uma realidade latente, que as visões do alferes Cabrita agenciam de uma maneira ordenada, ideal e, sobretudo, pensada. Como o próprio Manoel de Oliveira afirmou: “Vi muitos filmes de guerra e em todos, quase sem excepção, assisti a uma desordem total. Vêem-se pessoas que correm, pessoas que caem, explosões... mas não há nenhuma ideia de conjunto. Falta um esquema. Eu não queria provocar efeitos. Queria transmitir, sobretudo, a sugestão mais correcta, a mais próxima da batalha. (...) Pretendia estar mais próximo dos factos do que dos efeitos.”[[12]](#footnote-12)

E cito, para concluir, João Bénard da Costa: “Aquele grupo com­pacto, cercadamente disposto, traça um dispositivo de volumes e co­res que reenvia a outra imagem obcecante da nossa suposta identidade. O alferes, os furriéis e os soldados parecem descender dos corpos dos Painéis, ditos de Nuno Gonçalves, como se, antiquíssimos e idênti­cos, regressassem com a omnividente e coincidente visão do mesmo espectáculo. E não temos qualquer surpresa quando os vemos passar de um imenso a outro imenso, da história presente à história pretérita, assumindo-se como guerrilheiros de Viriato, combatentes do Toro, vencidos de Alcácer. Em sentido rigoroso, não se transfiguram, trans­figura-se apenas o cenário onde circulam. Não é exacto dizer-se que estão em todo o tempo como estão em todo o espaço. O que sucede é que essas categorias são ilusórias e o único que o não é, é o da sua física identidade enquanto habitantes delas.”[[13]](#footnote-13)

Acrescente-se ainda, quase em nota de rodapé, alguns títulos que, em planos diferentes, ajudaram, igualmente, a marcar esta rota de expiação cinematográfica da história militar portuguesa. *Os De­mónios de Alcácer-Quibir,* de José Fonseca e Costa, no plano da metáfora simbólica da descolonização, *O Rei das Berlengas* e *O Barão de Altamira,* de Artur Semedo, no plano da comédia de costumes e da crítica ácida do burlesco, *Casa de Lava,* de Pedro Costa, *Fintar o Destino* e *O Gotejar da Luz,* ambos de Fernando Vendrell, acordando os fantasmas pós-coloniais, o muito belo *Natal de* 77, documentário de Margarida Cardoso sobre as memórias da guerra colonial em Moçambique, a partir do disco de Natal, produzido em 1971 pelo (pró-fascista) Movimento Nacional Feminino e distribuído a todos os soldados portugueses em missão nas colónias. Finalmente, mencione-se ainda o intrigante *Era uma Vez um Alferes,* filme realizado por Luís Filipe Costa para a RTP, a partir de um conto homónimo de Mário de Carvalho, que mereceria uma bem maior divulgação do que aquela que a televisão pública lhe prestou, nas raras vezes em que o programou para difusão.

**5. A guerra do espectáculo**

O final da década de 90 trouxe ao cinema português uma nova concentração de filmes marcados por uma outra forma de protagonismo “militar”: *Inferno,* de Joaquim Leitão (1999), *Capitães de Abril,* de Maria de Medeiros (2000), *Monsanto* e *A Noiva,* dois telefilmes produzidos para a SIC Filmes em 2000, o primeiro realizado por Ruy Guerra, o segundo por Luís Galvão Teles, *Preto e Branco,* de José Carlos de Oliveira e, por fim, *Os Imortais,* de António-Pedro Vasconcelos, ambos em 2003.

Estes são filmes do mesmo país, mas não, necessariamente, da mesma *cinematografia.* Dir-se-ia que os militares e ex-militares, bem como as diferentes guerras que protagonizam nestes filmes (algu­mas delas mentais, como veremos) surgem aqui, sobretudo, como promessas ou “atractores” de um determinado espectáculo e dos seus padrões e convenções internacionais: de aparato cénico memorialista, no caso de *Capitães de Abril,* de violência pós-traumática, em *Infer­no, Monsanto* e *Os Imortais,* de suporte melodramático, em *A Noi­va,* ou de pura acção militar, em *Preto e Branco.* Ao desejo de reflexão e exorcismo, substitui-se, agora, uma vontade de espectá­culo e emoção que se serve da guerra e do que ela proporciona como uma segura aquisição de partida.

Assim é, em *Inferno:* um grupo de ex-combatentes na guerra colonial, onde serviram no regimento de Rangers, reúne-se para mais uma das suas anuais confraternizações. O lugar é uma pensão, pro­priedade de um deles (Nunes/Nicolau Breyner), algures na raia por­tuguesa. Mas a festa descamba, rapidamente, em desastre, já que Ruço (Júlio César) mata, pelo caminho, um traficante de droga e apodera-se da “mercadoria” que o correio transportava. Sem ter um conhecimento exacto do assunto, e para salvar dois reféns aprisio­nados pelo grupo de traficantes, numa discoteca de fronteira, todos os membros do grupo se vêem envolvidos num combate violento, que acaba por fazer muito sangue e várias vítimas.

*Inferno* é um filme violento q.b. e o mais interessante dos fil­mes de Joaquim Leitão: aquele em que a *matemática da acção,* que o realizador procurou empregar em filmes anteriores – *Adão e Eva* ou *Tentação* –, encontra uma frieza quase abstracta. É, também, de todos os filmes que pegaram na temática da guerra, aquele onde melhor se respira o odor masculino das casernas, em grande parte devido à prestação de alguns actores (Júlio César, Rogério Samora, Carlos Santos) e ao serviço, no argumento, de algumas fórmulas lapidares – como o brinde “aos que morreram com honra porque viveram sem medo” ou o mais clássico “um por todos, todos por um” – que o filme glosa, para melhor as poder meditar e ironizar.

Projectado como primeiro filme de uma trilogia sobre a guerra colonial – deveriam seguir-se-lhe *Purgatório* e *Paraíso* –*, Inferno* é,portanto, o primeiro elemento de uma Divina Comédia “à portugue­sa” (algum dia será concluída?), projecto ambicioso, mas justificado por este resultado inicial. De um modo geral, a crítica foi avessa a *Inferno,* apontando como principal defeito do filme aquela que é, na realidade, a sua maior qualidade: a frieza analítica da *mise-en-scène* e da planificação, a distância que o realizador interpõe entre a câ­mara e os personagens. E a atitude global do filme é igualmente interessante: em vez de filmar uma guerra que não viveu, Joaquim Leitão filma, em *Inferno,* a guerra que nunca deixou de aqui estar, através de um conjunto de personagens – mais ou menos corajosos – que lhe sobreviveram.

Quatro anos depois, será este ainda o desenho dramático de *Os Imortais,* de António-Pedro Vasconcelos, filme sobre a memória da guerra colonial que o mesmo realizador havia já abordado (e do mesmo modo fantasmático, como vimos) em *Perdido por Cem.* Par­tindo de um argumento adaptado do romance *Os Lobos não Usam Coleira*, de Carlos Vale Ferraz, *Os Imortais* conta a história de um grupo de quatro ex-comandos a contas com os traumas da guerra e com um presente que procuram tornar tão excessivo e perigoso quan­to possível. Sem possuir a carga simbólica e a habilidade de *Perdi­do por Cem, Os Imortais* cedo naufraga na obsessão de tudo explicar. Como escreveu, a propósito, Francisco Ferreira, numa crítica dura publicada no semanário *Expresso:* “O que se retira desta história patuda em que um grupo de militares da guerra do Ultramar se reen­contra nos anos 80 para sanar contas? Que há uma meia puta e uma meia mulher fatal, um meio assalto a um banco, uma meia reconstituição histórica, uma meia perseguição de automóvel, uma meia queca e um país caricaturado em torno de tantas metades.”

Por sua vez, em *Capitães de Abril,* megaprodução internacio­nal, Maria de Medeiros imola o imaginário do 25 de Abril numa floresta de dobragens para um elenco internacional, que surge bas­tante a despropósito. Reconhece-se no filme um grande esforço de produção, principalmente no que diz respeito à reconstituição das cenas de multidão (as manifestações populares de Caxias, com a libertação dos presos políticos; do Chiado, com o cerco à sede da PIDE; da ocupação do Largo do Carmo, festejando a deposição de Marcelo Caetano e dos ministros que aí se tinham refugiado, no Quartel-General da GNR), com uma evidente preocupação em res­peitar a iconografia do 25 de Abril, refazendo-a no formato da fic­ção. Nesse aspecto, *Capitães de Abril* é, ao mesmo tempo, um filme exuberante, quase opulento, e também um objecto relativamente inútil, já que muito modesto e temeroso em dar imagem ao que nin­guém viu, ao *off* da festa popular, em que os militares – Salgueiro Maia, muito especialmente – são apresentados como os verdadeiros heróis da Revolução, com pouco espaço para contradições ou hesi­tações. Fac-símile dos episódios revolucionários do dia 25 de Abril de 1974, *Capitães de Abril* é, também, a narrativa novelística e “ide­alizada” de uma jovem revolucionária (Antónia/Maria de Medeiros), que tenta salvar um estudante reaccionário, ameaçado de prisão.

A confusão entre esses dois planos (da pura ficção e da ficção que quer evocar um documentário) nem sempre resulta; seguramen­te porque no filme os grandes recursos de produção parecem mal distribuídos, com um grande investimento (de meios materiais e humanos) no que já se viu e uma evidente insuficiência no que se poderia (e deveria) ver e que mais parece assim “cimento” para pre­encher as lacunas entre os diferentes episódios – necessariamente fragmentários – do dia 0 da Revolução portuguesa. Acorda, por ve­zes, em *Capitães de Abril,* a vontade de ser um *“Chaimite”* do 25 de Abril (a história presta-se a isso): se assim era, talvez fosse de­masiado cedo, talvez houvesse que pensar um pouco mais, cedendo muito menos aos padrões da grande co-produção internacional e às suas exigências de rentabilidade comercial (que o filme, de resto, não cumpriu). A maior das ironias é que uma produção muito mais modesta e muito menos “sonhada” – *A Hora da Liberdade* – realizada por Joana Pontes para uma estação de televisão (SIC), cumpriu muito melhor e com muito menos meios esse desígnio de fixar – neste caso no vídeo – a memória ficcionada da Revolução.

Os dois telefilmes produzidos para a SIC têm préstimos diferen­tes. Realizado pelo veterano Ruy Guerra, *Monsanto* é o mais interes­sante dos dois. Parte de uma boa história, assinada por Vicente Alves do Ó, que se ocupa do pós-trauma da guerra colonial, seguindo um personagem – Rui Sequeira, interpretado por Vítor Norte – que enlouquece, na sequência de um convívio (outra vez) entre ex-militares. Provoca um acidente na mata de Monsanto, atirando, ribanceira abaixo, o carro em que seguia, e que era conduzido por Campinas, um seu ex-companheiro de milícia. Os dois sobrevivem ao trambolhão, mas Campinas fica gravemente ferido e imobilizado. Alucinado, Rui Sequeira julga-se, de novo, em pleno teatro de operações e reage às buscas da polícia, julgando tratarem-se de guerrilheiros.

A situação é interessante e Ruy Guerra faz o que pode para tirar dela o melhor partido, conseguindo, em certos momentos, uma pro­jecção efectiva da alucinação de Sequeira (“a guerra dentro da cabe­ça”), tornando-a, de certa forma, *real,* como se se tratasse de um *flashback.* Sente-se, no entanto, o aperto dos meios, a rapidez das filmagens e o resultado final é prejudicado pela lentidão expositiva do início e uma certa falta de verosimilhança na descrição das vidas quotidianas dos ex-militares, talvez excessivamente marcados pelas recordações da guerra (que conduzem Carlos ao suicídio, no início do filme). Nota curiosa: a presença de Otelo Saraiva de Carvalho, incarnando um presidente de câmara da “nova situação”.

Quanto a *A Noiva,* é um pequeno filme bem intencionado, mas desastrado, e que só não chega a desastroso dada a sua reduzida dimensão. *A Noiva* até parte de uma história extremamente promete­dora, um original escrito por José António Saraiva, que descreve os equívocos provocados pelo desaparecimento de um alferes na Guiné, que todos julgavam morto e que até enterram, no início do filme. Mas o alferes Jorge (Marco Delgado) foi feito prisioneiro pelo PAIGC, na sequência de uma emboscada onde morrem vários dos seus companheiros. Em Lisboa, a “viúva” Laura (Catarina Furtado) pressente que ele não morreu e vai, por isso, resistindo aos avanços de Eduardo (Diogo Morgado). Mas, à medida que o tempo passa, que os indícios (manipulados) da morte de Jorge se vão acumulando, que se vão fazendo sentir as pressões da família, Laura vai cedendo e marca o seu novo casamento com o pretendente. Mas no próprio dia do casa­mento, à entrada da igreja, rebenta a novidade do reaparecimento do alferes. Laura reencontra-o no cemitério (inacreditavelmente florido), à beira do seu próprio túmulo, e ambos se reconciliam: um com o outro e com o traumático passado de ambos.

Contada deste modo, a história faz todo o sentido. O que faz muito menos sentido é o tratamento dramático a que Cristina Boavida (autora do argumento) a submeteu – alternando cenas da prisão de Jorge, na Guiné, e da vida e das buscas infrutíferas de Laura, em Lisboa –, “esticando” o filme para lá do suportável. Além disso, *A Noiva* ressente-se ainda da falta de imaginação (ou interesse) da realização, derrotada por esse esquema infernal de alternâncias entre um *cliché* urbano e um *cliché* de guerra, que nada fazem para dife­renciar o filme e valorizar o interesse poético da história original, com as suas profundas ressonâncias míticas (Ulisses e Penélope). Contada de uma outra forma, talvez com meios diferentes de um telefilme, *A Noiva* muito poderia ter feito por uma outra projecção (sentimental) da guerra colonial no imaginário português e pela pos­sibilidade de inscrição do “filme português” no vocabulário dramá­tico do cinema “internacional”, objectivo que estes filmes tanto buscam realizar e demonstrar, às vezes de modo tão insensato, esquizofrénico e, no fim de contas, desproporcionado, passando ao lado, como neste caso, do interesse objectivo de cada história ou situação.

*Preto e Branco,* de José Carlos Oliveira, é, neste panorama, um filme relativamente atípico. Partindo de uma história original de Má­rio de Carvalho, o filme procura ser uma narrativa de guerra, propria­mente dita; uma patrulha composta por três operacionais dos Comandos captura um guerrilheiro na savana moçambicana. Por não percebe­rem a língua que “fala”, e julgando tratar-se de um “estrangeiro”, que haverá interesse (por parte da PIDE) em interrogar, decidem poupar-lhe a vida e levá-lo para o quartel. Espera-os uma marcha forçada de 100 quilómetros, durante a qual um ataque e uma mina vitimam dois dos soldados. Ficam sozinhos o sargento e o prisioneiro: o primeiro é branco, nascido e criado em Moçambique; o segundo é negro, educa­do na metrópole. Esta inversão, que a crítica sublinhou como sendo o melhor “achado” do filme não é, porém, o que *Preto e Branco* tem de mais interessante para oferecer. Assumindo-se como “cineasta de acção”, José Carlos de Oliveira implanta bem o seu sistema (conven­cional) de planificação e filmagem, dando espaço às acções, aos diálogos e aos actores. O longo trajecto pela picada converte-se num memorial interessante da forma portuguesa de fazer a guerra nas colónias (sobretudo na primeira metade do filme, antes que uma dispen­sável personagem feminina – uma enfermeira – irrompa pelo filme). Duro e irónico, adoptando um estilo excessivamente heróico e viril no modo como descreve os soldados (sobretudo o sargento “operacional”, espécie de “Rambo das savanas”), *Preto e Branco* tem o mérito de converter uma guerra dificilmente filmável numa oportu­nidade para reflectir sobre as incongruências e os paradoxos da ocu­pação portuguesa de África. É também um filme interessante pelo modo como descreve a situação solitária dos Comandos, transformados, eles próprios – pela determinação do território e das circunstân­cias –, em guerrilheiros forçados.

Deixei, propositadamente, para o fim um pequeno filme recen­te: *O Nome e o N.I.M.,* curta-metragem de 25 minutos, escrita e realizada por Inês Oliveira, em 2003. Sendo um filme sobre milita­res (N.I.M são as iniciais do número de incorporação militar que é dado aos magalas), *O Nome e o N.I.M.* tem o duplo interesse (acres­cido) de ser um filme realizado por uma mulher e por uma cineasta de uma muito nova geração do cinema português (que tanto tarda em aparecer). De certo modo, *O Nome e o N.I.M.* é uma antítese de *Preto e Branco* e de todos os filmes que assumem a realidade da tropa e da guerra como dados de partida, “naturais”. Os militares de *O Nome e o N.I.M.* não são heróis de uma qualquer guerra colonial; são jovens magalas em licença de fim-de-semana, que se despem do seu N.I.M. para vestirem, cá fora, uma pele e um nome próprios. Inês Oliveira marca muito bem os seus territórios: os quartéis são “realidades” remotas, fotografias a preto e branco (de João Dias) e ordens absurdas dos cabos de instrução; a vida é filmada a cores e em movimento, imprevista e imprecisa, individualizada, feminina.

Filme sobre a duplicidade (como o era já, ainda que a um outro nível formal, *Sem Sombra de Pecado,* de José Fonseca e Costa), *O Nome e o N.I.M.* acaba por ser também, secretamente, um muito curioso filme sobre a dimensão obtusa da própria instituição militar, das suas práticas e valores. O que fica muito bem como fecho desta digressão sobre o “cinema militar” português, que começou, recordo, com o regresso de dois heróis mortos e... desconhecidos.

1. Em filmes como *Belarmino*, *Os Verdes Anos*, *Mudar de Vida*, *Uma Abelha na Chuva* ou *O Cerco*. [↑](#footnote-ref-1)
2. Cineasta formado nos Serviços Cartográficos do Exército e que conhece muito bem – como se verá – a realidade da guerra na Guiné. [↑](#footnote-ref-2)
3. Eduardo Prado Coelho, *Vinte Anos de Cinema Português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. [↑](#footnote-ref-3)
4. Pronunciando, portanto, esse esforço de ligação entre as duas vertentes mais importantes da produção portuguesa durante a década de 70. [↑](#footnote-ref-4)
5. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L’Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 7-8. [↑](#footnote-ref-5)
6. Alberto Seixas Santos, “Una certa tendenza del cinema portoghese”, *in* Roberto Turigliatto e Simona Fina (org.), *Amori di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese*, 1970-1999, Turim, Lindau, 2000, p. 61. [↑](#footnote-ref-6)
7. M. S. Fonseca, *Gestos & Fragmentos*, folhas de apoio da Cinemateca Portuguesa, 1983. [↑](#footnote-ref-7)
8. Marc Chevrie, “Entre-temps”, *Cahiers du Cinéma*, 393, 1987, p. 17. [↑](#footnote-ref-8)
9. João Botelho, “Si la mémoire existe: conversation avec João Botelho”, *Cahiers du Cinéma*, 393, 1987, p. 19. [↑](#footnote-ref-9)
10. João Botelho, *ibid*. [↑](#footnote-ref-10)
11. João Bénard da Costa, “Manoel de Oliveira e a imensidão do tempo”, *O Independente*, 11 de Maio de 1990. [↑](#footnote-ref-11)
12. Antoine Baecque; Jacques Parsi, *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 187. [↑](#footnote-ref-12)
13. João Bénard da Costa, “Manoel de Oliveira e a imensidão do tempo”, *O Independente*, 11 de Maio de 1990. [↑](#footnote-ref-13)