

**SÉRGIO DIAS  
BRANCO\***

---

# **OUTRO PAÍS: O CINEMA PORTUGUÊS DEPOIS DA REVOLUÇÃO**

---

**DOCTRINA E CRÍTICA**

Há múltiplos modos de perspectivar o cinema português e os seus olhares. Cada modo, a partir de propostas artísticas singulares, ajuda a entender a construção ou desconstrução da própria ideia de cinema português. Em cada caso, trata-se também de *imaginar* um país, no sentido de criar imagens sobre e para o país. A minha hipótese é a de que, depois da modernidade que representou o Novo Cinema Português e da «Revolução dos Cravos» iniciada a 25 de Abril de 1974, alguns filmes portugueses têm feito a crónica da realidade contraditória do país, empregando as mais diversas formas cinematográficas. Não tardou até os governos que se seguiram à ratificação da Constituição da República Portuguesa, a 25 de Abril de 1976, governarem contra os valores progressistas da revolução inscritos na lei fundamental portuguesa. Os filmes portugueses que comento em seguida compõem um mosaico de interrogações que espelham o sentimento de incerteza e inquietação sobre o país.

Depois do 25 de Abril, as salas de cinema tornaram-se, finalmente, em espaços de liberdade com a abolição da censura. Um dos filmes proibidos durante o período fascista, que estreou finalmente em Portugal com 49 anos de atraso, foi *O Couraçado Potemkine* (*Bronenosets Potemkin*, 1925). As sessões do clássico soviético abriram com a curta-metragem documental de António Reis, *Jaime* (1974), acerca de um camponês beirão que sofria de esquizofrenia paranóica e se fez pintor. O filme que se seguiu, *Trás-os-Montes*, já assinado por Reis e Margarida Cordeiro, foi rodado entre Setembro e Outubro de 1974, em pleno processo revolucionário, e estreou em 1976. É um retrato das aldeias de Portelo, Espinhose-la, Palaçoulo, Cércio, Duas Igrejas, Paradela, Varge, Constantim, entre Bragança e Miranda do Douro. Numa entrevista concedida aos críticos franceses Serge Daney e Jean-Pierre Oudart em 1977, o cineasta afirmava o seguinte:

«O que se compreende nestas aldeias *portuguesas é que é errado separar a cultura milenária, as civilizações que vieram depois e a vida quotidiana de hoje. É justamente aí, nessa recusa de separar, que encontro um elemento progressista e revolucionário. Porque penso que as massas, aí, saberão assimilar, dum*



*Trás-os-Montes*, 1976

*ponto de vista crítico, formas de vida que não ficam a dever nada à cidade. Porque aquelas gentes não estão dispostas a ser sempre perdedoras.»*

A procura do novo segue aqui um trajecto talvez inesperado. A ruralidade foi, durante 48 anos de ditadura, cultivada como uma virtude pitoresca ligada à pobreza honrada e à aceitação de um destino traçado. Num país que se democratizava e modernizava, era muito fácil que a ligação entre a cidade e o campo se fizesse apagando a riqueza das tradições rurais. Reis e Cordeiro descobriram a força poética de uma vivência popular que não corresponde à imagem embaciada que o fascismo tinha projectado. O povo destas zonas tem experiências e práticas muito densas, enraizadas nos territórios que habitam faz gerações. Desenvolveram formas culturais na música, na gastronomia, noutros campos, que reflectem as suas histórias de escassez material, exploração laboral, e exclusão social. Como veremos, o cinema também tem este potencial de reflexo social e enraizamento cultural.

## **Ausência e Memória**

A década seguinte à da revolução, trouxe reflexões cinematográficas sobre a história recente, tão importantes pelo modo como olhavam para o passado como pelas ausências que assumiam. A recuperação do grande capital avançava. Os ataques à Reforma Agrária e contra os direitos e as conquistas dos trabalhadores acentuavam-se, degradando a vida da generalidade da população enquanto a de-

mocracia recuava com a preparação de mais uma revisão constitucional. *Gestos & Fragmentos: Ensaio Sobre os Militares e o Poder* (1983) de Alberto Seixas Santos meditou sobre o papel dos militares na Revolução de Abril e a questão do poder. *Um Adeus Português* (1986) de João Botelho cruzou o presente da ilusão da «Europa connosco» com o passado da guerra colonial. O processo de integração capitalista na Comunidade Económica Europeia (CEE), e a abdicação da soberania e a dependência externa que daí resultaram, tornava urgente pensar um país em decomposição, a afastar-se de valores democráticos fundamentais.

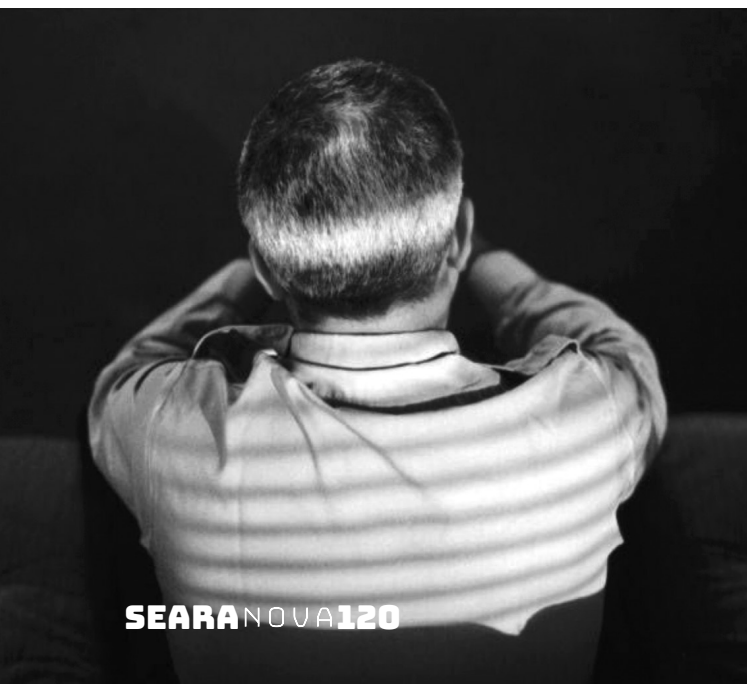
*Gestos & Fragmentos* integra uma trilogia na filmografia de Seixas Santos que inclui *Brandos Costumes* (1975), começado em 1972 e terminado já depois do 25 de Abril, e *Paraíso Perdido* (1992), filme mais tardio sobre os traumas existenciais associados ao passado colonial português. Cada um aborda a revolução com uma perspectiva singular. *Brandos Costumes* foca-se na transição entre períodos históricos. *Paraíso Perdido* centra-se na relação com um passado que se tornou longínquo, mas permanece marcante. *Gestos & Fragmentos* contrasta com os outros filmes da trilogia porque é directamente sobre a revolução. Foi dirigido quase uma década após os acontecimentos e produzido pelo Grupo Zero, Cooperativa de Cinema, uma estrutura que emergiu no processo revolucionário e dirigiu colectivamente *A Lei da Terra* (1977) sobre a Reforma Agrária. Nos

*Gestos & Fragmentos - Ensaio sobre os militares e o poder, 1984*

anos 1980, o 25 de Abril era sobretudo uma ausência no cinema português, como confirmaria poucos anos depois *Um Adeus Português*, construído exactamente em torno dessa ausência. *Gestos & Fragmentos* contempla essa falta e torna-a presente, sem a querer decifrar completamente. A dimensão reflexiva do ensaio cinematográfico é usada para questionar e redefinir as formas de representação no cinema — e até de problematizar o próprio conceito de representação. O filme faz isso através da combinação de três vozes com diferentes modalidades discursivas: do militar Otelo Saraiva de Carvalho, do filósofo Eduardo Lourenço, e do cineasta estado-unidense Robert Kramer que interpreta um jornalista a investigar o processo revolucionário e contra-revolucionário.

**‘O tema central de *Um Adeus Português* é a necessidade da memória e a sua escassez neste período. O filme alterna cenas do passado, em 1973 durante a guerra colonial em África, com cenas do presente, em 1985 nas áreas rurais e urbanas de Portugal. Um soldado morre na guerra e a família reúne-se doze anos depois. O filme é uma representação meditativa e melancólica da dificuldade de confrontar a história do país e o sofrimento que dela faz parte.’**

*Um Adeus Português* foi lançado no ano em que Portugal entrou na CEE. Esse momento serviu a narrativa da transição de um passado atlântico para um destino europeu, cortando as amarras com a revolução nacional. Portugal foi integrando a estrutura de domínio dos mais fortes e dependência dos mais fracos desenvolvida até à consolidação da União Europeia (UE). Para Botelho, a guerra colonial





*Um Adeus Português*, 1986

tinha-se tornado história. Influenciado pelos cineastas materialistas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, o realizador usa o vaivém constante entre um passado distante (num preto e branco denso) e um presente opaco (em cor de cartão-postal), com a mesma relação de classe, diferença racial, exploração laboral, e fatalidade religiosa, apenas para revelar melhor a lacuna entre os dois: a Revolução de Abril. Lacuna, porque este acontecimento ligado ao fim da guerra e também a profundas mudanças sociais e económicas que abriram a possibilidade de um futuro diferente, não é representado ou mencionado. Portanto, a revolução ainda não era história, mas um assunto pendente, um espectro. *Um Adeus Português* foi reconhecido com o Troféu de Prata da Organização Católica Internacional do Cinema no Festival de Berlim (Forum Novo Cinema).

### **Província e Urbe**

A década de 1990 foi marcada por um envolvimento maior de Portugal na CEE. A introdução da moeda única avizinhava-se e o cumprimento dos critérios de convergência de Maastricht significaram uma grande penalização para um país como Portugal. A aceleração deste processo levou à liquidação de

importantes sectores produtivos nacionais e à entrada de multinacionais no país. Internamente, as desigualdades acentuaram-se, criando ainda maiores assimetrias territoriais nas infra-estruturas, nos serviços públicos, e nas condições de vida. A degradação social teve elevada expressão no desemprego, na precariedade, e na pobreza. Por um lado, uma larga parte da população rural permanecia numa situação provinciana. Por outro lado, a vida urbana precária intensificou-se. *O Fim do Mundo* (1993) de João Mário Grilo e *Corte de Cabelo* (1995) de Joaquim Sapinho deram conta destas diferenças.

*O Fim do Mundo*, escrito por Grilo e Paulo Filipe Monteiro, é uma obra de ficção baseada no caso verídico de um crime que ocorreu no norte de Portugal. O filme faz parte de uma série de quatro obras sobre os quatro elementos. *O Fim do Mundo* é dedicado à terra e foi rodado na Serra da Lousã e em Lisboa. Augusto Henriques (José Viana) desferiu um golpe mortal em Conceição das Neves. É isolado do mundo e desumanizado durante os 14 anos de prisão. Entretanto, o mundo muda. O rebuliço de Lisboa aumentou e o abismo entre esta cidade e o resto do país aumentou — chegam aviões a cada hora, um deles trazendo o irmão dele, emigrante nos EUA. O seu lugar



*O Fim do Mundo*, 1993

de origem também mudou e quando volta à sua terra não se trata de um regresso: é uma viagem a um local onde ele ainda reconhece alguns elementos, mas que em década e meia se tornou noutra coisa. Augusto dirige-se à casa que conhece como sua e descobre que é habitada por uma família estrangeira a quem o seu sobrinho vendeu a propriedade. A questão da *territorialidade* atravessa o filme, quer na realidade rural, quer na realidade urbana. O crime acontece devido a disputas sobre o uso comum da terra para o cultivo agrícola e para pasto de gado. Os apartamentos assemelham-se a prisões, por causa das barras nas janelas e da sedentariedade provocada pela televisão. Daí a importância que a composição visual dá à paisagem construída e natural. *O Fim do Mundo* foi mostrado na secção *Un Certain Regard* no Festival de Cannes.

*Corte de Cabelo* faz o retrato da vida emergente no espaço urbano de Lisboa. Não apresenta, portanto, o mesmo contraste entre ruralidade e urbanidade patente em *O Fim do Mundo*. Neste filme, a cidade aparece em simultâneo como um espaço de ameaça e de aventura. Maria Rita (Carla Bolito) acabou de se casar com Paulo (Marco Delgado). Às tantas, procura o seu marido durante a noite e é seguida por um empregado de uma loja no Centro Comercial das Amoreiras onde ela também trabalha. Este grande complexo edificado, que inclui

três torres de escritórios, foi implantado numa colina lisboeta e alterou o perfil da cidade. Os dispositivos de vigilância e situações de transparência que povoam o espaço público permitem que Rita controle a distância do homem em relação a ela. Ele vai acabar por salvá-la do entulho das grandes obras de construção da estação de metropolitano da Rotunda do Marquês de Pombal, nó fundamental da rede subterrânea, onde Paulo está a filmar. O filme contrasta o solo com o subsolo e mostra o subsolo, esventrado para construir estruturas e consolidar redes, como um espaço escondido e ameaçador. A cidade está em permanente construção. Refaz-se e refaz a vida quotidiana da sua massa de habitantes, marcando a diferença entre a escala humana e a escala urbana, a agência humana e a cidade como organismo. *Corte de Cabelo* teve estreia internacional no Festival de Locarno.

## **Diáspora e Trânsito**

Na viragem de milénio, persistiam as dificuldades da diáspora portuguesa e agravou-se o trânsito mercantil dentro e fora de uma UE cada vez mais neoliberal, militarista e federalista. As privatizações de grandes empresas estratégicas acompanharam a destruição de direitos sociais, a perpetuação dos baixos salários, e o endividamento das famílias, empurrando-as para a emigração. *Ganhar a Vida*

(2001) de João Canijo retratou um conjunto de emigrantes portugueses em França como uma comunidade estrangeira no país onde residem. *Transe* (2006) de Teresa Villaverde fez a crónica das mercadorias em trânsito no capitalismo tardio, entre as quais são incluídas mulheres como coisas em vez de pessoas.

**‘A originalidade de *Ganhar a Vida* começa no tema: os emigrantes portugueses nos subúrbios de Paris e a sua luta pela justiça económica e social. É incontornável mencionar a materialidade incandescente da representação dos eventos em torno da morte do filho de Cidália (Rita Blanco). A sua força dramática vem da atenção à vida familiar e aos conflitos internos num grupo socialmente invisível.’**

Depois de *Sapatos Pretos* (1998), Canijo prosseguia o uso áspero do vídeo, com uma ligação vigorosa ao movimento da realidade, aos corpos e aos lugares, gerando uma transfusão de energia do que é filmado para as imagens do filme. O meticuloso trabalho de composição cromática, em particular, empresta uma vibração emocional às cores. As imagens são distorcidas, ou melhor, “transfiguradas”, numa matéria hiper-realista, abstracta, que condensa e exacerba traços de uma realidade tensa e volúvel. *Ganhar a Vida* foi mostrado na secção *Un Certain Regard* no Festival de Cannes e venceu o Prémio de Melhor Longa Metragem de Ficção no festival Caminhos do Cinema Português.

*Transe* é um filme poético e angustiante sobre o tráfico humano e a prostituição. A sua protagonista, Sónia (Ana Moreira), é uma rapariga russa que sai de uma vida sombria em busca de um futuro melhor na Europa Ocidental. Mais tarde, é sequestrada quando



*Ganhar a Vida*, 2001



*Transe*, 2006

trabalhava numa concessionária de automóveis na Alemanha e arrastada de um país para outro como escrava sexual. A sua última paragem é em Portugal. A circulação restrita e a exploração transnacional da protagonista são mostradas através de um estilo contemplativo. Esta circulação e exploração contrasta com a abolição do controlo de passaportes no Espaço Schengen. O processo de integração capitalista na UE e as políticas anti-sociais desta associação económica e política deram origem a uma situação em que os trabalhadores que se deslocam dentro dos seus países ou para eles imigram são facilmente vítimas de uma exploração laboral que não é controlada nem punida, quando não se tornam presas da violência organizada contra mulheres e crianças. Esta obra cinematográfica é fundamental para compreendermos as recentes mudanças sociais e económicas na era pós-soviética,

após o desaparecimento do bloco socialista de Leste e a expansão da UE. Nesta jornada lancinante da Rússia a Portugal, a paisagem e a linguagem mudam, mas o uso e o abuso de mulheres como mercadorias permanecem. *Transe* foi mostrado na Quinzena dos Realizadores no Festival de Cannes e ganhou um Prémio Especial do Júri para a realizadora no Festival do Cinema Europeu em Itália.

## Intimidade e Fractura

A crise económica em Portugal significou uma enorme regressão social, fruto das agressivas políticas de austeridade dos Planos de Estabilidade e Crescimento (PEC) e do memorando assinado com a *troika* (Fundo Monetário Internacional, Comissão Europeia, e Banco Central Europeu). A resposta foi combativa e permitiu repor, defender, e conquistar alguns direitos. Neste contexto da década de 2010, novos olhares surgiram. Não são apenas novos porque propõem formas arrojadas, mas também porque se dirigem para o que não tinha sido filmado num gesto arriscado e necessário. O arrojado formal não é um acrescento: é parte integrante de um projecto artístico que quer alargar o olhar e integrar outras pessoas e histórias. O documentário ensaístico *E Agora? Lembra-me* (2013) de Joaquim Pinto filmou a intimidade das pessoas LGBTI num mundo em desagregação. *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa enfrentou os fantasmas do colonialismo que persistem hoje na sociedade portuguesa.

*E Agora? Lembra-me* é um filme partilhado entre Pinto e o seu companheiro de trabalho e de vida desde 1996, Nuno Leonel, que torna o seu quotidiano partilhável no ecrã. Tem a força de uma realidade revelada, mostrada sem retórica nem receio. É uma reflexão sensível sobre a contaminação e a globalização, uma deambulação pessoal por espaços e memórias, com quase três horas. Há quase duas décadas que Pinto convivia com o HIV e o vírus da hepatite C, infecções que já lhe levaram amigos que continua a lembrar. O filme assemelha-se a uma colecção de apontamentos de um ano de tratamentos experimentais. O percurso é doloroso, mas pleno de serenidade, apoiado num amor profundo. Após anos

de luta e reclusão, devido à progressão dos vírus e das doenças associadas, o realizador de *Uma Pedra no Bolso* (1988) regressou ao cinema para fazer esta obra confessional sobre a sobrevivência, feita de instantes intensos que não dispensam uma dimensão espiritual cristã, tecida pela ressonância da voz e pela densidade dos sons e das imagens. *E Agora? Lembra-me* conquistou o Prémio Especial do Júri e o Prémio da Crítica Internacional no Festival de Locarno, onde teve estreia internacional.

*Cavalo Dinheiro* é o resultado de um caminho iniciado por Costa com *Casa de Lava* (1994), no qual um trabalhador imigrante em coma é acompanhado de Lisboa à sua terra natal, a Ilha do Fogo de Cabo Verde. Seguiram-se *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000), e *Juventude em Marcha* (2006), que formam uma trilogia sobre um grupo de imigrantes cabo-verdianos deslocado do Bairro das Fontainhas na Amadora. Primeiro viajando para Cabo Verde, depois conhecendo e trabalhando com gente daquela ex-colónia portuguesa na periferia, os filmes de Costa respondem à necessidade de que as vozes dos colonizados, discriminados, e explorados sejam articuladas e valorizadas de forma criativa e participada.

**‘Cavalo Dinheiro aborda de forma radical os espectros que assombram a sociedade portuguesa contemporânea, nos planos político e estético, na presença do racismo e na ausência de representação das comunidades negras. A sua política de representação está ligada à composição de uma história feita de fracturas ligadas ao intercâmbio entre o crioulo cabo-verdiano e o português, bem como às rupturas e continuidades após a Revolução de Abril.’**



*Cavalo Dinheiro*, 2014

O uso do vídeo digital, que se tornou habitual no cinema de Costa desde *No Quarto da Vanda*, atinge qualidades expressivas assombrosas através da encenação e da modulação da imagem. *Cavalo Dinheiro* foi galardoado com o Prémio de Melhor Realização em Locarno, onde foi mostrado publicamente pela primeira vez.

### Palavras Finais

Não mencionei as grandes obras de Manoel de Oliveira e João César Monteiro. Poderia ter escrito uma narrativa semelhante apenas a partir dessas filmografias. A minha opção foi chamar a atenção para a variedade das propostas do cinema português ao longo destas décadas, mas também para a sua ligação aos diferentes contextos sociais desses anos. Deixei muito de fora, é certo, por exemplo os filmes penetrantes de Susana Sousa Dias — *Natureza Morta* (2005), *48* (2010), e *Luz Obscura* (2017) — que partem de imagens produzidas pelo fascismo e pela sua máquina repressiva,



*48*, 2010

a que junta testemunhos vivos na primeira pessoa nas duas obras mais recentes. É um cinema da memória contra a ideologia do esquecimento, onde as imagens são constelações. O nexos é semelhante. Os filmes que escolhi comentar nesta revisitação simultânea ao mais recente do cinema português e da história de Portugal mostram-nos sempre *outro país*. Sérgio Tréfaut utilizou essa expressão para dar título a um documentário que realizou em 1999 sobre a Revolução de Abril, a partir do olhar de fotógrafos como Dominique Issermann e Sebastião Salgado e cineastas como Glauber Rocha e Thomas Harlan que testemunharam o evento. Ouvir quem veio de fora para registar a nossa revolução permite-nos perceber isto: os olhares artísticos mais relevantes e atentos são os que expressam o que não conhecemos e propõem o que não experimentámos, imaginando outro país nesse movimento de dar a conhecer e a experimentar. —

**\*Professor universitário e investigador**