

## Em defesa de uma “ecologia” para o cinema português (ou questões levantadas pelo desaparecimento de um ecossistema)

Nuno Aníbal Figueiredo<sup>1</sup>

“Nós saímos de um país sem imagem. A imagem do país que temos é muito construída pelo cinema. Há a consciência, em qualquer cineasta português, que o cinema foi uma escola para muita gente e foi também uma maneira de fixar um país que estava a deslocar-se a uma velocidade inacreditável. Eu acho que isso está filmado, acho que o cinema português fixou esse deslocamento. E foi capaz de filmar muita coisa ao mesmo tempo: um país muito longínquo no tempo, na História, etc.. Era tudo isto e, simultaneamente, um país muito contemporâneo.”

João Mário Grilo in  
*Número Magazine* nº 18

O ponto de partida para este texto encerra uma inquietação prévia ao problema: que imagem do país o cinema português nos deixou? Isto é, saber, ao fim e ao cabo, qual teria sido a imagem de Portugal sem uma ideia de uma cinematografia nacional, um imaginário comum que coube ao cinema português, depois e a par de outras artes ou expressões, (re)criar ou perpetuar?

Dizemos prévia, porque subjacente a esta “ideia” está uma espécie de empenhamento político que integrou há pouco menos de meio século uma boa parte dos nossos cineastas (e os, de longe, mais bem sucedidos, dentro e fora). Este *engagement* não foi fruto de uma mera reacção face à paupérrima produção cinematográfica anterior ao advento do Cinema Novo (inaugurada pela geração de 60 e a que os “anos-Gulbenkian” deram continuidade), nem à situação política e social do país condicionada por décadas de ditadura. Aliás, a pugna efectuada por esta terceira geração de realizadores (a seguir à dos pioneiros modernistas, com Leitão de Barros, Brum do Canto, Chianca de Garcia ou António Lopes Ribeiro, e à da década de

50, a mais negra do cinema português, da qual apenas se retém a obra de Manuel de Guimarães) em detrimento do putrefacto “cinema nacional” do Antigo Regime não foi só maior, como bem mais fácil de levar a termo do que a operada em França pela Nouvelle Vague. Ou seja, independentemente da sua consciência plena ou não, desde essa viragem histórica, a principal preocupação política deste *corpus* de autores foi a da salvaguarda do direito à existência de um cinema de raízes profundamente nacionais, em cujo paradigma encontravam não só a obra singular, até então escassa, de Manoel de Oliveira, como a do quase “invisível” António Campos. Uns, os seus detractores, denunciarão os limites artesanais e a subsidiada situação de dependência; outros, os seus apologistas, reclamarão por uma autonomia artística, afirmando uma identidade própria a defender.

Toda a produção a partir dos anos 60 ficará marcada por esta cisão entre a apelidada “vertente cinema de autor” do nosso melhor cinema e a tímida apetência pela criação de uma indústria cinematográfica nacional, tendo como modelos ou a mítica idade de ouro associada à comédia popular ou outro qualquer importado. O primeiro é sustentado pelo enorme equívoco (que ainda hoje persiste) de que houve nos idos do Estado Novo um cinema de sucesso e de grande impacto público. Para além da teatralidade dos métodos e do profundo desfasamento com o cinema feito lá fora (mesmo o de propaganda), esta evidência assenta, afinal, numa produção escassa em sucessos. Entre o primeiro filme (*A Canção de Lisboa*), de 1933, e o último do género (*O Costa de África*), de 1954, apenas nove comédias ajudam a perpetuar um mito, servindo para encobrir tanto o facto de que nem os filmes citados foram à época grandes êxitos de bilheteira, ao contrário do que às vezes se pretende fazer crer, como a oposi-

ção de alguns a uma tentativa séria de fazer um cinema moderno em Portugal.

Quando falamos desta componente política do cinema português, referimo-nos, sobretudo, à preocupação e ao ímpeto que soube unir sensibilidades tão diversas num mesmo apelo: o esforço pela afirmação de algo inexistente até à data e pela manutenção, a partir daí, dessa identidade precária, constantemente à mercê de usurpações impostas por modelos importados, fossem eles do cinema norte-americano, primeiro, agora e sempre, ou televisivos, mais recentemente. No que diz respeito à hegemonia do sistema e da linguagem ditada por Hollywood, que perpassa a generalidade das cinematografias, este modelo tem servido não só para subtrair ao nosso cinema, como a qualquer outro, o direito a uma paisagem própria e a todos os mundos possíveis que se criam à sua imagem. Ou seja, trata-se da contaminação por parte de um imaginário preciso, delimitado e modelado de outros que já existiam antes da invenção do cinema e que lutam por sobreviver à colonização massiva do cinema norte-americano. Não se trata, pois, de patriotismo ou de proteccionismo cultural, mas de salvaguardar um património que é o direito a um imaginário identitário. Sobre tudo quando pensamos nas especificidades culturais de que as diversas cinematografias “nacionais” (mesmo que pulverizadas por inúmeras e diversas visões pessoais) mais não são do que um ponto numa linha de continuidade que engloba outras visões noutras artes.

Já a invasão televisiva surge, conjunturalmente, depois do aparecimento, no início dos anos 90, dos canais privados e é, desde logo, enquadrada pelas sucessivas leis que adequaram o cinema a uma lei geral do audiovisual. A televisão não só tem colonizado toda a paisagem portuguesa, até porque tem uma velocidade de produção que o cinema não consegue acompanhar, como afeiçoou o espectador aos seus modelos narrativos, a uma linguagem sem distinção formal, espécie de estética industrial no seu “grau zero”, onde estão definidos *a priori* os conteúdos e as suas aparentes ou supostas diferenças. Na sua aparência inócua, subjaz uma estratégia de dominação que uniformiza todas as imagens em circulação, reciclando

toda a memória da arte neste “reino do campo único”. O resultado que se pretende impor é um híbrido, o telefilme, aquilo que o crítico e teórico Serge Daney vaticinou em 1982 para o cinema e a televisão, “um velho casal” cada vez mais parecido<sup>2</sup>.

Que risco existe, então, para uma cinematografia tão frágil como a portuguesa e para toda a visão heterogénea do mundo, a submissão a modelos reducionistas, sejam estes produzidos e distribuídos por uma cinematografia como a norte-americana, sejam condicionados pela realidade imposta pela televisão? Que espaço haverá, depois da nova lei do cinema, para a pretensa “ecologia” que, no entender de João Mário Grilo, contribuiu para a especificidade do cinema português?

Numa entrevista concedida à *Número Magazine*, este cineasta e investigador considera que o período que vai desde o advento do Cinema Novo até ao final dos anos 80 é marcado por uma experiência colectiva singular, que foi capaz de preservar no interior do cinema feito em Portugal uma certa “ecologia”<sup>3</sup>. Esse ambiente específico terá sido determinado mais por condições de produção do que por factores culturais. De facto, o movimento iniciado nos anos 60 foi não só precursor de uma “ideia” para uma cinematografia de raízes nacionais (sublinhese, de uma “ideia” primeira de cinema), como terá registado o nascimento, em simultâneo, de toda uma geração de realizadores e técnicos que fará o cinema português nas próximas décadas, mesmo entre avanços e recuos. *Os Verdes Anos* (1963) é, neste caso, paradigmático, uma vez que se trata da obra de estreia de um realizador (Paulo Rocha), mas também de um produtor, de novos técnicos e actores. Nos créditos de *Os Verdes Anos*, *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) e *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965), vemos os nomes de Fernando Matos Silva, Elso Roque ou Acácio de Almeida, o que demonstra a existência de um “corpo unificado” nos filmes produzidos por António da Cunha Telles. É, aliás, esse o argumento corolário dos que defendem a tese de que é *Os Verdes Anos* e não *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, ou *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), de Artur Ramos, o filme inaugural e fiel depositário do termo *novo*:

“Não só o filme se inseria numa estratégia de produção que visava a continuidade (um produtor, Cunha Telles, reúne à sua volta os cineastas disponíveis – disponibilidade física e teórica, entenda-se – e são eles Paulo Rocha, Fernando Lopes, Fonseca e Costa e António Macedo), como igualmente essa produção se dotara previamente de quadros técnicos formados pelo 1º Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema Experimental, onde Cunha Telles era também elemento capital e donde, no domínio da fotografia, do som e da montagem saíam as figuras dominantes em todo o cinema português que se segue a *Os Verdes Anos*”<sup>4</sup>.

Para um grupo nascido para o cinema sensivelmente na mesma altura, esta coesão e solidariedade eram sentidas e transmitidas quer dentro do próprio *set*, entre cineastas e equipas, quer fora (basta verificar o relatório “O Ofício do Cinema em Portugal”, saído da I Semana do Cinema Novo Português, em 1967, no Porto, assinado por vinte cineastas e dirigido à Fundação Calouste Gulbenkian e a cooperativa que daí nasce três anos depois). Teria sido inevitável que este *corpus* a que Paulo Rocha chamou “a escola portuguesa”, designação defendida por tantos outros depois dele, afirmasse um “novo” cinema ao impor uma ruptura estética-ideológica com o cinema anterior. Esta (re)invenção nasce sem prejuízo do cinema tradicional português, “já morto”, como afirma António Roma Torres [1972:15], mas em resposta ao “ridículo cinematográfico” que até então imperava, tanto em termos qualitativos como quantitativos. É talvez por isso que durante uma década surja a indefinição sobre qual a tendência estética predominante do movimento e, conseqüentemente, qual a fase (e face) inauguradora, fazendo coabitar lado a lado obras, filmes e correntes aparentemente contraditórios para o desejo de um grupo unificado em termos estéticos.

O mesmo Roma Torres [idem:29-30] avança, em 1971, três tendências como hipótese de sistematização: em primeiro lugar, iniciado com *Dom Roberto* e tendo o próprio Ernesto de Sousa, Alfredo Tropa e Paulo

Rocha (?) como exemplos, um cinema de contornos neo-realistas, à semelhança do italiano do pós-2ª Guerra Mundial, mas menos influenciado por este cinema do que pela corrente literária portuguesa; em segundo, “um cinema existencialista – mais influenciado pela confirmação da Nouvelle Vague e pela evolução estética de cineastas como Antonioni”, com uma linguagem “mais elaborada, mais simbólica, abrindo-se progressivamente à parábola política”, integrando António Macedo, Cunha Telles, Fonseca e Costa e António-Pedro Vasconcelos; e, finalmente, através de Manoel de Oliveira e Fernando Lopes, “um cinema de ruptura” – projectado já a partir de *Belarmino* e de *O Acto da Primavera* (1962), uma linha documental que se construía em ficção recusando a aparência naturalista, evidenciando uma montagem de contrastes”.

Até para quem hoje considere totalmente descabidos alguns dos exemplos citados, nomeadamente Paulo Rocha, a divisão proposta permite retirar duas ilações, sem prejuízo de estas se revelarem anacrónicas. Fazendo jus ao esforço também teórico (mesmo que de algum modo inglório) de ligação do cinema português, pela primeira vez na sua história, com as tendências mundiais, duas das correntes reflectem pelo menos o entrecruzar da produção portuguesa com a experiência cinematográfica estrangeira. Nota-se no discurso à volta de ambas a vontade expressa de adquirir, para além da interna, uma legitimidade que advém das influências de correntes contemporâneas. Esse reconhecimento, aliás, começa pelos contactos mantidos por alguns dos cineastas portugueses com autores estrangeiros (P. Rocha foi assistente de Jean Renoir em *Le Caporal Epingle* e Fonseca e Costa de Antonioni em *L'Eclisse*), mas também com a aceitação e os prémios que os primeiros filmes granjearam em festivais um pouco por toda a Europa (*A Promessa*, de António Macedo, 1972, foi o primeiro filme português seleccionado em Cannes).

O que dizer então do peso da tradição nesse esforço de legitimação? Serão herança de uma mesma filiação oliveiriana os laivos de neo-realismo de E. Sousa ou A. Tropa, sem a toada ruralista de Brum do Canto ou Manuel Guimarães, e as primeiras incursões

“vanguardistas” (o cartaz de *Os Verdes Anos* anunciava “A Nova Vaga chegou a Portugal”)? Para baralhar, não só *Aniki-Bóbo* (1942) era a única ficção até à data de Oliveira, como M. Guimarães tinha sido seu assistente de realização nesse que já foi considerado o filme precursor do neo-realismo. Essa fuga a uma universalidade (tentativa de legitimação a partir de dentro) capaz de perverter a identidade desse *corpus* é mais evidente, por isso, nessa terceira “tendência” avançada por Roma Torres, uma vez que ela parece escapar melhor a uma qualquer correspondência directa com o que influenciaria fora (naquela que é a segunda das ilações possíveis) e porque, além do mais, tem Oliveira como garante de autenticidade. É verdade a sua influência ou a possível aceitação de uma mesma paternidade estética em ambas as tendências anteriores, mas Oliveira não está, nem nunca esteve, no neo-realismo e, muito menos, na Nouvelle Vague. A invenção da tradição operada no cinema moderno português faz-se em torno da obra de Oliveira mesmo que a desfiliação se dê em breve e que aquilo que correspondeu ao forte espírito de solidariedade, digamos artística, da geração fundadora dê lugar à “solidão” (sentimento com que o mesmo P. Rocha definirá esse estádio) e à sua cisão definitiva a partir da polémica em torno de *Amor de Perdição*, em 1978.

No entanto, as condições de produção mantiveram-se praticamente inalteradas durante as décadas de 70 e 80. Mesmo quem, em defesa de um “outro” cinema português, promovia a desvinculação a essa “escola portuguesa” do Cinema Novo, não deixava de construir uma “ideia” presa a um conceito de identidade “resultado de uma tripla vontade (invenção artística, resistência à normalização industrial e interrogação sobre a questão nacional portuguesa)”<sup>5</sup>. Se a última é essencial e exclusivamente para debater a nível temático, as duas primeiras foram desde sempre consideradas os factores que mais contribuíram para a criação de uma cinematografia justamente considerada uma das mais felizes do mundo. Nesta “região demarcada de produção cinematográfica”, conforme a metáfora de António-Pedro Vasconcelos<sup>6</sup> (curiosamente, uma das vozes que mais vezes reclamou por uma indústria nacional de

cinema), subsistia, pelo menos até há pouco tempo, o domínio da figura do realizador face ao produtor.

A década de 90 viu serem produzidas dez longas metragens de ficção, em média, por ano. Esses cerca de 100 filmes reflectem, mesmo que alguns irregularmente, a visão de perto de 60 realizadores diferentes. Só que, pese embora os cineastas portugueses se mantenham fora do espartilho comercial, as condições de produção alteraram-se radicalmente. As equipas de filmagens são agora compostas por técnicos que trabalham no cinema apenas episodicamente, estando, na maior parte do tempo, ocupados a fazer televisão, o que acaba por moldá-las a um outro modo de produção. A esta erosão progressiva daquele que bem podia ser considerado o âmbito “familiar” do cinema feito em Portugal, há que acrescentar a cada vez maior contradição entre o modelo e a realidade nacional, até porque um filme é sempre fruto de uma colaboração técnica e artística que poucos cineastas controlam cabalmente. Se um filme é também um reflexo directo do seu próprio processo de produção, essa é uma realidade ainda mais premente no caso “singular” (para não dizer artesanal) português. A experiência que o condiciona define-o em grande medida, assunto sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, em jeito de conclusão, relativamente à experiência de Pedro Costa em *No Quarto da Vanda* (2000), mas que serve também para aquelas que consideramos serem as razões para a especificidade do imaginário cinematográfico português consolidado a partir do Cinema Novo.

Se atentámos nas razões que possibilitaram em termos de condições de produção a existência de um *habitat* preservado para os cineastas portugueses e para a sua “ideia” de cinema português, não podemos deixar, ainda, de referir o papel que os factores culturais desempenharam nessa preservação e quais as suas consequências.

Primeiro, é necessário verificar que os cineastas portugueses que, mais ou menos timidamente, tentaram uma aproximação com o cinema feito fora de portas encontraram-se, durante décadas, confinados ao género documentário, muito por força das circunstâncias políticas e económicas. À situação

precária vivida por Oliveira durante os seus 22 anos de interregno ficcional, entre *Aniki-Bóbo* e *Acto da Primavera* (aceitando que se trata de uma ficção), contrapõem-se os sinais de esperança augurados por uma nova geração (F. Lopes, A. Macedo, P. Rocha) iniciada com trabalhos que de alguma forma revelam uma faceta documental, demarcando-se claramente do pendor nacionalista do filme histórico e moralista da comédia popular, à época já pouco pródiga na crítica de costumes e mais glorificadora de vedetas nacionais do desporto, da tourada e do cançonetismo.

Dáí que não haja volta a dar: o melhor cinema português até aos anos 60 é nele que tem o seu terreno, mas não a sua justificação, encarado essencialmente enquanto pretexto para ensaio e a maior parte das vezes desabafo perante a conjuntura do país. A tradição não-realista do (moderno) cinema português surge, em primeiro lugar e paradoxalmente, em virtude da impossibilidade de uma ficção assumida, de uma sublimação do real patente quer no género documental, quer na influência neo-realista exercida sobre a pouca ficção aproveitável anterior aos anos 60. Na maioria desses filmes, a procura de uma realidade portuguesa, ora surge subteraneamente, ora é intencional, mas nunca explícita. A excepção é uma e chama-se António Campos. Roma Torres refere precisamente esse contraponto, citando o diálogo mantido entre o autor de *Vilarinho das Furnas* (1971) e Oliveira, a propósito do despojamento de A. Campos nesse filme, ao contrário do exemplo dado por *Acto da Primavera*<sup>7</sup>. Tudo o resto vive dessa “impureza” que uns clamarão como sendo a essência do cinema português, outros a consequência exacta de uma verdadeira primeira articulação com as vanguardas cinematográficas mundiais da época (refira-se a influência de Dreyer, nomeadamente de *Gertrud*, na ficção oliveiriana ou as desconstruções de Straub, um dos cineastas mais referidos por mais do que uma geração de realizadores portugueses) e outros, ainda, prova determinística de uma limitação ficcional: cinematográfica e cultural.

Essa “impureza” é tanto do documentário, como da ficção. Muito do melhor cinema português revela uma mesma dificuldade

genética para com as convenções próprias de um cinema de cariz naturalista. Uns acusam-no de inabilidade narrativa, outros de uma propensão cultural para a poesia em detrimento da prosa. Em jeito de prova, sublinhamos duas constatações que parecem receber unanimidade. Frequentemente tentada, a filmagem de histórias muito pouco portuguesas tem dado origem a filmes híbridos, cujo desconcerto resulta da tentativa de transcrição de um imaginário importado através de um modelo que nunca se destaca da estética estandardizada para TV. Também a escassa ligação do cinema português com a literatura romanesca não pode ser explicada apenas pela difícil adaptabilidade da maior parte das nossas obras literárias, mas sobretudo pelo pouco interesse que tais sempre suscitaram nos nossos cineastas, sendo Oliveira a enorme e honrosa excepção.

Cinematografia essencialmente poesia ou marcadamente pintura<sup>8</sup>, como sugere João Bénard da Costa em *Cinema Português?* (documentário-entrevista de Manuel Mozos ao director da Cinemateca Portuguesa, em 1996), nela prevalece um olhar intenso, excessivo, sobre a realidade que retrata, revelando a sua dupla natureza. É à volta dessa metafísica, dessa tentativa de dar uma consciência à realidade e não de subordinação do real a uma intriga ou conflito dramático, que se tece o discurso de Bénard da Costa, mas também de José Manuel Costa ou J. Mário Grilo<sup>9</sup>. Ao contrário do cinema norte-americano, cinema da “ilusão” por excelência, o cinema português tem-se perfilado como um cinema da “não-ilusão”<sup>10</sup>, avesso à habitual caução que a ficção exige, porta aberta a todo e qualquer escapismo.

Também no que diz respeito às determinações culturais, algo mudou no panorama português, pelo menos na última década e meia. Por um lado, tem havido uma incorporação excessiva de outros imaginários naquele que está preenchido cinematograficamente desde os anos 60. A região de Trás-os-Montes, espécie de território mítico para o cinema português, de A. Campos a António Reis, passando esporadicamente por Oliveira, já não serve de cenário para o retrato metafórico de um país isolado, encarcerado na sua experiência presente, e mitológico, enquanto síntese anacrónica das suas raízes

geográficas e culturais, nem tem tido substituto à altura, agora que a paisagem está definitivamente filmada pela televisão. Se há um filme que representa o toque de finados é *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra, documentário acerca de um mundo prestes a desaparecer. Por outro lado, emerge uma nova geração de realizadores cuja obra, não renegando o cinema passado, aparenta alguma desfiliação, sobretudo a qualquer ideia de escola portuguesa. Portugal pode não constituir aqui uma excepção. Se têm caído em desuso as teorias cinematográficas que dão primazia às questões nacionais, não é isso também fruto dos condicionalismos político-económicos da situação de domínio da indústria cultural norte-americana? O facto é que, à falta de uma preocupação deliberada (mais ou menos evidente) de dizer algo sobre o país ou acerca do seu imaginário mítico, social ou até político, tem sido o documentário e não a ficção a dar os melhores exemplos de tomada em mãos dessa missão de pensar o país e a sua história: *A Dama de Chandor* (Catarina Mourão, 1998), *Outro País* (Sérgio Tréfaut, 1999) ou *Natal de 71* (Margarida Cardoso, 2000). Com o aparecimento, pela primeira vez, de um movimento assumidamente documentarista em Portugal, terminam, enfim, as barreiras psicológicas que toldavam as gerações mais velhas de uma relação mais directa com o real. Curiosamente, na exacta proporção inversa em que vão escasseando os exemplos dessa “impureza” ficcional ou documentarista que tantos e tão singulares filmes legou o cinema português.

Vimos como um *corpus* de autores emergiu nos anos 60, perseguindo uma “ideia” de e para o cinema português, (re)inventando uma tradição (in)existente e (re)criando um imaginário identitário comum, determinado e preservado pelas condições de produção específicas que esta geração fundadora encontrou e pelas especificidades culturais herdadas de trás. Esta “ecologia” vê-se agora ameaçada com a normalização industrial que se avizinha devido à cada vez maior pressão do público e à adequação progressiva do cinema a uma lei geral do audiovisual que o empurra para fora do território da arte.

Paradoxalmente, é mais uma vez no interior desta linha de tradição que aqui se expôs, e não de qualquer modelo importado, que encontraremos a melhor prova de sobrevivência e internacionalização dada pelo cinema português nos últimos anos. *No Quarto da Vanda* é, até por razões profiláticas, um exemplo a reter de resistência a essa normalização industrial, impondo uma salutar convivência com as novas tecnologias, ao mesmo tempo que se inscreve numa crítica acérrima às actuais condições de produção em cinema. No debate que se seguiu à projecção do filme em Serpa, em 2000, por ocasião do Seminário Internacional sobre Cinema Documental Doc’s Kingdom, Pedro Costa referiu-se a esse mesmo mal estar quando interpelado por Thierry Lounas acerca da hipótese sugerida pelo crítico do *Cahiers du Cinéma* de que o realizador estaria a reagir contra as coisas que são do funcionamento básico da ficção e da produção de ficção:

“Eu começo a ter um desgosto enorme com a maneira de fazer filmes. Acho que é uma coisa tão violenta, cega, surda e muda... a equipa, o *catering*, os horários, as folhas de trabalho...”<sup>11</sup>

*No Quarto da Vanda* insurge-se contra tudo isso, barricando-se numa “outra” forma de produção, mais livre do que o esquema pesado da indústria, que impede mais do que ajuda, que inviabiliza mais do que facilita. A par destes condicionalismos surgem uma política e uma economia de cinema que, aliadas a uma ética, transformam este filme num objecto seminal na história do cinema português e no contexto do cinema contemporâneo.

Crucial para a nossa tese é essa espécie de “armadilha” realista, tanto pelo género – documentário – como pelo tema, que P. Costa foi capaz de montar. Acerca dela, Thierry Lounas fala de uma “total ausência de sintomas do ‘real’”<sup>12</sup>. Emmanuel Burdeau, também do *Cahiers*, no mesmo debate, prefere conciliar a ausência da violência habitual do documentário, uma vez que “não há nenhum efeito de ‘real’”, com a ausência da violência da composição inerente a grande parte das

ficções e, por isso, o situa nesse cruzamento<sup>13</sup>; e não esquece o papel que as condições de produção desempenharam no potenciar deste resultado:

“Do que eu gosto no filme, o que o torna novo, é que talvez pela primeira vez temos a impressão de que este filme pôde ser feito de duas maneiras *a priori* completamente opostas: a primeira forma seria a observação, a paciência, filmar muito de uma forma repetida e continuada. Gosto muito quando o Pedro diz que apanhava o autocarro para ir lá todos os dias, da forma menos artística possível, menos premeditada no sentido em que a premeditação é de tal forma repetida, que se torna rotina e nos põe ao nível do retrato absoluto. A segunda maneira seria na montagem, pois ao utilizarmos o método totalmente oposto já não estamos no nível do retrato mas sim no da construção levada ao ex-

tremo. Vemos que há muito trabalho: manipulação do som, falsos campos / contracampos – que não podem ter sido feitos ao mesmo tempo, pois só havia uma câmara e penso que o Pedro não poderia ter interrompido as conversas para o fazer. Se há qualquer coisa de novo é aqui, é no levar ao extremo o método do que se chama o realismo e levar ao extremo o método do cinema de montagem.”<sup>14</sup>

O filme de P. Costa é também invulgar porque revela um realizador português que, começado na ficção, faz o percurso inverso daquela que tinha sido a norma da geração fundadora. Não para proceder, como então, a qualquer lógica de substituição – até porque, como afirmou já várias vezes, a maioria dos documentários, o documentário puro, não lhe interessa –, mas antes para prosseguir naquela que é a característica do melhor cinema português e que *No Quarto da Vanda* faz por preservar. Vamos ver até quando.

**Bibliografia**

**AAVV**, *Os Debates – Doc’s Kingdom 2000*, AporDOC, 2002.

**Costa**, João Bénard da, *Histórias do Cinema – Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

**Grilo**, João Mário e **Monteiro**, Paulo Filipe (org.), *O Que é o Cinema? – Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

**Matos-Cruz**, José de, *O Cais do Olhar*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999.

**Pina**, Luís de, *História do Cinema Português*, Lisboa, Europa-América, 1987.

**Torres**, António Roma, *Cinema Português, Ano Gulbenkian*, Porto, Soares Martins, 1972.

**Turigliatto**, Roberto (coord.), *Amore di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese 1970-1999*, Turim, Lindau, 1999.

<sup>1</sup> Universidade Autónoma de Lisboa.

<sup>2</sup> Cf. Serge Daney, “Como Todos os Velhos Casais, Cinema e Televisão Acabaram Por Ficar Parecidos”, in *O Que é o Cinema? – Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp.223-228.

<sup>3</sup> Cf. João Mário Grilo in *Número Magazine*, nº 18.

<sup>4</sup> M. S. Fonseca in folha policopiada da Cinemateca Portuguesa distribuída aquando da exibição do filme *Os Verdes Anos*.

<sup>5</sup> Denis Lévy, “Introdução” in *L’Art du Cinéma* (especial Manoel de Oliveira), Agosto de 1998.

<sup>6</sup> Cit. in J. Bénard da Costa, *Histórias do Cinema – Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p.184.

<sup>7</sup> Cf. A. Roma Torres, ob. cit., pp.44-45.

<sup>8</sup> Acerca desta dupla ligação, apetece ainda “revisitar” Noronha da Costa, para quem o cinema era antes de mais a perpetuação da promessa Romântica de transformação do espaço cenográfico em espaço-ecrá. Segundo o pintor, a arte da pintura teria tido os seus raríssimos momentos altos em Portugal na representação de uma “imagem errante, indefinível”. A poesia, de Camões a Pessoa, seria por isso uma consequência exacta dessa “imagem inencontrável” (Cf. catálogo da exposição “Noronha da Costa Revisitado”, comissariada por Nuno Faria e Miguel Wandschneider).

<sup>9</sup> Cf. J. B. da Costa no documentário *Cinema Português?*, de Manuel Mozos; J. M. Costa in R. Turigliatto (coord.), *Amore di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese 1970-1999*, Turim, Lindau, 1999; e J. M. Grilo na citada entrevista a *Número Magazine*, nº 18.

<sup>10</sup> Cf. J. M. Grilo na citada entrevista a *Número Magazine*, nº 18.

<sup>11</sup> Pedro Costa in *Os Debates – Doc’s Kingdom 2000*, AporDOC, 2002, p.80.

<sup>12</sup> Thierry Lounas in *Os Debates – Doc’s Kingdom 2000*, AporDOC, 2002, p.75.

<sup>13</sup> Emmanuel Burdeau in *Os Debates – Doc’s Kingdom 2000*, AporDOC, 2002, p.76.

<sup>14</sup> Idem, p.94.