

O Cinema Português como “Cinema Nacional”

André Rui Graça¹

O presente texto interessa-se pela questão do cinema português enquanto cinema nacional e pelas diversas objeções de que estas expressões têm sido alvo, tanto dentro como fora do país, ao longo das últimas décadas. Nesse sentido, esta investigação terá como objetivo fundamental a discussão da pertinência, objetividade e utilidade do termo cinema nacional no contexto português. Para isso, será utilizada como ponte de diálogo a recente revisitação da problemática do cinema nacional por parte de Ian Christie (2013, 19-30).

Este exercício combina uma componente historiográfica com análise do discurso e uma vincada vertente de cariz teórico e filosófico. Revisitará teorias do cinema estabelecidas e socorrer-se-á de trabalhos académicos mais recentes que dão conta dos acontecimentos históricos do cinema em Portugal. O intuito é levantar e responder a questões relacionadas com as construções ontológicas dos conceitos de cinema nacional, em geral, e de cinema português, em particular. Mais do que tentar responder à questão “o que é o cinema português?”, este estudo pretende explorar o que precede o ser, que é a razão de existir.

Far-se-á uma série de incursões sobre diferentes tópicos através uma metodologia transversal, que, inclusivamente, recorrerá a exemplos e comparações com outros fenómenos da esfera cultural, como a música portuguesa e a literatura. Como este texto tentará demonstrar, parece existir nos estudos fílmicos uma fenda no que concerne à crítica de textos críticos lacunosos e correntes de pensamento sobre os cinemas nacionais que, embora em voga, se demonstram pouco dinâmicas após o seu momento inicial. As teorias existentes que passarão por aqui em revisão são históricas e válidas. Porém, este artigo gostaria de inverter algumas questões e propor reformulações para alguns pontos.

O presente texto girará em torno do ensaio de duas propostas disruptivas: primeiro, da problematização da ideia de que a homogeneização é uma característica intrínseca ao cinema nacional e, depois, do questionamento da real “dissidência” do cinema português e, por conseguinte, de elementos da sua putativa diferenciação. Estas duas propostas partem da suspeita de que os estudos fílmicos aparentam apresentar duas tendências aqui postas à prova: a de observar o ci-

¹ University College London, Centre for Multidisciplinary and Intercultural Inquiry, WC1E 6BT London, United Kingdom. Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, 3000-186 Coimbra, Portugal.

nema nacional enquanto cânone e, portanto, enquanto monólito e entidade exclusiva e não enquanto instituição proteiforme e inclusiva; a de não ler o cinema português pela lente da premissa da subalternidade cultural. Por fim, tentar-se-á clarificar a *raison d'être* para a subsistência factual da expressão cinema português enquanto termo definidor e, assim, melhor compreender as *nuances* que dão corpo a esta abstrusa ideia, que é tudo e é nada, e que todos compreendem perfeitamente sem, no entanto, com ela concordarem.

O cinema é uma invenção e o português não será exceção

Na sua recente tese de doutoramento, aquando da arqueologia do conceito de novo cinema português, Paulo Cunha invoca François Truffaut e a história de como surgiu a expressão *nouvelle vague* (Cunha 2015, 21). Originalmente aplicada ao caso francês, o conceito de nova vaga estendeu-se pelo globo fora e é hoje comum as mais diversas publicações sobre cinema referirem as novas vagas dos anos 50 e 60, sejam elas japonesas, como a *Nuberu Bagu*, ou britânicas, como a *British New Wave*. Porém, longe de uma geração espontânea ou auto-proclamação inicial vinda de dentro de um grupo delimitado, esta ideia partiu de uma sugestão inicial de alguns jornalistas e críticos. Sendo mais ou menos bem recebida, acabou por se perpetuar e seguir o processo de construção.

Similarmente, Sérgio Dias Branco deixou clara a forma como um fenómeno idêntico acontecera com o *film noir*, poucos anos antes. No seu artigo intitulado *Film Noir, Um Género Imaginado*, Branco (2010, 21) afirma:

“A singularidade destes filmes pediu um género que lhes desse sentido. Foi a este pedido que o crítico francês Nino Frank acedeu quando utilizou o termo *film noir* para falar sobre estas obras americanas em 1946 na revista *L'Écran français*. O género nasceu desta necessidade, ou melhor, desta solicitação que pedia uma solução conceptual. Inicialmente, o género não teve como suporte nem os hábitos industriais nem o conhecimento dos espectadores, como viria a acontecer depois com o *neo-noir*. Este conceito genérico não existia para os produtores e espectadores nas décadas de 1940 e 50. Nessa altura, nenhum estúdio americano produziu um filme deste género como se produzisse um musical, nenhum espectador se dirigiu a uma sala de cinema para ver um filme *noir*. Trata-se de um género imaginado”.

Em relação ao caso do cinema feito em Portugal, mormente no que diz respeito a um dos seus momentos históricos mais marcantes, Paulo Cunha relata o percurso de afirmação da expressão “cinema novo português”, também ela utilizada para compreender uma série de obras e de figuras e juntar o que à partida estaria separado. Na opinião do autor, a emergência deste termo surgiu inicialmente por decalque e analogia à *nouvelle vague* francesa (Cunha 2015, 25-26), acabando por colher alguma simpatia no meio dos cineastas, uma vez

que, como argumentou Paulo Filipe Monteiro (1995, 655), estes entenderam as vantagens de serem vistos enquanto conjunto. A expressão acabaria por se implementar definitivamente ao longo do tempo da seguinte forma:

“A grande responsabilidade pela generalização da expressão ‘cinema novo’ deve-se essencialmente a João Bénard da Costa e a Luís de Pina. A estes dois cinéfilos e estudiosos do nosso cinema deve-se também o início do estudo do período em causa, dedicando-lhe particular destaque em vários textos publicados em revistas e edições da Cinemateca Portuguesa” (Cunha 2015, 28).

O que os três exemplos apresentados transparecem é que, invariavelmente, todas as categorias com que os estudos fílmicos (o mesmo poderia ser dito dos estudos literários, de onde é proveniente o conceito de género) foram trabalhando são construções, nascidas de um desejo de sistematização e interpretação profundamente embutido na cultura ocidental. Com efeito, a taxonomia e a classificação, remontam, pelo menos, ao tempo de Aristóteles e conhecem o mais longo e notável historial nas ciências naturais. No cinema, “foi durante os anos 20 que o conceito de cinema nacional passou a ser uma forma aceite de pensar sobre a história e o progresso do médium” (Christie 2013, 21). Como este artigo defenderá, o aspeto prático e funcional deste exercício de categorização não deverá ser subvalorizado, não obstante as problemáticas que lhe são imputadas.

Pensar o cinema nacional: descartá-lo ou recuperá-lo?

No contexto do rescaldo pós-colonial e do questionamento dos nacionalismos no pós-guerra, os estudos fílmicos começaram a questionar o valor e a validade da ideia, ou melhor da “construção/invenção” de cinema nacional, bem como as premissas que a este termo se acoplavam (Christie 2013, 24). Três das vozes mais influentes neste campo a nível internacional foram Andrew Higson (1989), Mette Hjort (2000) e Thomas Elsaesser (2005) e, no caso português, Tiago Baptista (2009) e Daniel Ribas (2014). Embora os estudos tenham focos múltiplos de grande interesse, que ajudam a descortinar alguns aspetos fulcrais do que está patente em torno do cinema nacional/português, estes autores, nomeadamente Higson e Elsaesser, demonstram uma certa ansiedade e preocupação em torno do carácter redutor do cinema nacional (do cinema europeu também, no caso de Elsaesser) e da forma como este condiciona o modo como os filmes são recebidos erradamente no contexto internacional (“a map of misreadings”) (Elsaesser 2005, 45-47). Por outras palavras, e como Baptista articulou em harmonia com os autores estrangeiros, verificou-se o aproveitamento ideológico e até político dos cinemas nacionais: “Durante muito tempo usada como se de um conceito transparente e apenas geográfico se tratasse, a categoria de «cinema português» foi (e continua a ser) um conceito ideologicamente muito carregado” (Baptista 2009, 309). Em tandem com esta questão, uma

outra acabou por ofuscar o enfoque do discurso e dificultar um debate mais aberto acerca do cinema nacional: o problema da representação.

Com efeito, no seguimento do questionamento da ideia de que um cinema nacional — no sentido do cinema feito num certo país — para ser reconhecido enquanto tal teve a tendência histórica de se construir pela diferença, tornou-se imperativo pôr em causa uma das teorias mais sedutoras, divulgadas e enformadoras da cinefilia de sempre: a ideia do cinema enquanto expressão de uma predisposição coletiva (do *volksgeist*, ou o “espírito do povo”). Inicialmente postulada pela leitura psicanalítica dos filmes da República de Weimar levada a cabo por Siegfried Kracauer (1947), a conceção do cinema como meio de comunicação e da câmara de filmar enquanto objeto passível de revelar uma realidade nacional robusteceu-se através de teorias subsequentes, como a do *index* fotográfico, de Roland Barthes² (1980), e a profusa discussão em torno do documentário e da sua “pretensão de veracidade” (Aufderheide 2007, 2).

A descrença na possibilidade de retratar algo tão complexo como uma nação, – termo, de resto, em crise na pós-modernidade – e a desconfiança de que qualquer esforço no sentido de representar a identidade de um país resultaria numa construção (termo conotado com artificialidade e forjamento da autenticidade) dessa mesma identidade, motivaram a desmontagem sistemática, e aparentemente estéril nos trâmites em que foi feita, do conceito de cinema nacional. A estas questões acresceram duas outras já afloradas, essas sim com possibilidades de análise mais profunda, que foram a maneira como certos grupos usaram o pretexto do cinema nacional para adquirir poder e a dimensão institucional do cinema, isto é, aquilo que em nome dele as políticas dos diferentes países consagraram no sentido de preservar uma prática (neste caso o cinema de autor, que se tornou hegemónico) que se opusesse ao vilão hollywoodesco. Retornar-se-á mais à frente a esta temática.

Recapitulando o ponto: a pulsão desconstrutivista da mencionada corrente dos estudos fílmicos repudiou a expressão “cinema nacional” com a intenção de a descartar. Contudo, este exercício de questionamento da taxonomia deixou um vazio, ainda não resolvido, que não carrega consigo um enquadramento satisfatório de análise.

Neste ponto é necessário abrir espaço para uma ressalva a propósito das teorias Transacionais do cinema. Note-se que, em larga medida, a teoria transnacional é ainda um termo em construção e insuficiente para este caso. Nascido a partir de diversas preocupações relativas ao cinema na era da globalização, este enquadramento ainda em desenvolvimento foca-se essencialmente nos debates relativos ao

² Esta questão, de certo modo, “refunda” a atenção conferida à ligação entre o cinema de um certo país e a paisagem natural e/ou arquitetónica que surge diante da câmara.

mercado do cinema, ao seu sistema de financiamento e ao pós-colonialismo. Embora haja um interesse crescente em debater questões culturais através deste prisma, ele tem vindo a revelar-se até agora particularmente útil na reavaliação dos sistemas de produção e ao nível das políticas públicas na era de pós-nacionalismos, em que existem estruturas supranacionais e o capitalismo se afigura alheio a fronteiras (Ezra e Rowden 2010, 1). Todas estas mudanças na economia do cinema porventura interferirão com a estética. Mas, até que ponto? Por vezes assim será, mas também parece redutor acreditar que o cinema transnacional veio logo desde a partida substituir o cinema nacional. A ideia de cinema transnacional surge como fenómeno de substituição, mas tem sido principalmente um elemento (cada vez mais comum) de enriquecimento do panorama teórico já existente.

Como mencionam Ezra e Rowden (2010, 2), “cada filme requer um particular enquadramento epistemológico de referência, de forma a ser totalmente compreendido, e, progressivamente, estes enquadramentos vêm perdendo a sua particularidade cultural e nacional que outrora tiveram”. Contudo, mais adiante os mesmos autores referem que a teoria transnacional necessita ainda do “nacional”, até ganhar força para descolar: “De uma perspectiva transnacional, o nacionalismo é um amigável parceiro dialógico cuja voz por vezes parece crescer mais forte no preciso momento em que a sua substância se esvazia” (Ezra e Rowden 2010, 4). Ainda neste seguimento, de acordo com Hjort e MacKenzie (2010, 15): “a despeito das vozes apocalípticas provenientes de vários lugares, não é provável que os cinemas e as nações se desintegrem e desapareçam num futuro próximo. Embora continuem a assumir novas formas e a mudar, a sua prevalência neste momento parece inegável”. Em suma, mesmo levando em conta que a sugestão de Christie pareça ter um “prazo de validade”, não significa que a ideia do autor seja anacrónica. De facto, o tom do seu artigo parece avisar acerca do modo precipitado como, mais do que prever, certas conceções transnacionais do cinema anunciam o fim das identidades nacionais, num “wishful thinking” perigoso, quando as nações continuam a constituir um enquadramento importante e um critério válido e aceite pelas populações.

Este exercício de anulação do nacional, sem proposta alternativa, levou os seus seguidores a um cruzamento. Nas palavras de Elsaesser (2005, 13): “não existe tal coisa como o cinema europeu, e sim, o cinema europeu existe”. Embora seja mais difícil ainda acreditar no cinema europeu do que no cinema nacional enquanto unidades concertadas e unidas por características comuns, o que este texto gostaria de salientar é a confusão entre a crença de que o cinema nacional (Elsaesser refere o cinema europeu, mas para efeitos de raciocínio, neste caso, cinema nacional e cinema europeu estão ao mesmo nível, enquanto categorias inventadas) não pode existir por-

que não é possível³, e a evidência de que esta categoria existe, produz significados e é significativa enquanto tal para as audiências, sejam elas domésticas ou estrangeiras. Colocando noutros termos: se por um lado há dúvidas de que exista um cinema nacional no sentido de ser o cinema de expressão, identificação e espelhamento das audiências, por outro lado, há a certeza de cinemas nacionais enquanto invenção e categorias da crítica⁴. Efetivamente, este *cul-de-sac*, muito próximo da aporia e da resignação, associado ao facto de estes académicos terem preferido descartar o termo no lugar de o reformularem, pouco ajuda. A prova disso é que, até hoje, apesar de reconhecerem as objecções levantadas por esta corrente, praticamente nenhum escrito se conseguiu desprender do quadro de referência que as nações continuam a configurar. Que destino, então, para a teoria de cinema depois deste abismo?

Confusão entre nacionalidade, estilo e género

Esta investigação está em crer que um dos problemas principais da confusão supramencionada é que pode haver a tendência para pensar o cinema nacional (neste caso, interessa o português) enquanto um género. Para isto contribuíram em larga medida: a íntima associação entre cinema de autor e cinema português, nomeadamente após a tomada definitiva do poder sobre a produção e o ensino de cinema por parte do grupo do cinema novo, como tão bem Paulo Monteiro (2001, 306-338) e Paulo Cunha (2015, 32-52) esclareceram; um modelo de cinema assente no apoio do Estado, que através de profusa legislação foi privilegiando uma prática que havia jurado resistência a Hollywood; a obsessão perene com modelos que favorecessem a representação do país, tal como proposto por Tiago Baptista (2009, 307-309); e, também, por exemplo, a colocação em grande plano dos marginais e indigentes (Ribas 2014, 162-197), como sugeriu Daniel Ribas, muitas vezes em detrimento de tudo aquilo que sucedia no país fora do campo da contracultura e que, ironicamente, o cinema acabou por não documentar⁵. Por fim, o repúdio do cinema de autor, enquanto paradigma dominante, em relação a outras expressões (embora, a despeito desta situação, um cinema de cariz mais popular conseguiu grassar em Portugal), acentuou a sensação de um cinema nacional exclusivo.

³ “Se pretendemos admitir que não existe uma identidade nacional, no seu sentido mais puro e essencialista, não podemos também aceder a um estatuto dominante de um cinema fundado na identidade nacional” (Ribas 2014, 90). O que está em causa é que é impossível o cinema nacional açambarcar a multiplicidade de realidades que compõem o mosaico da nação.

⁴ Analogamente, existe também a constante redefinição e discussão em torno de Hollywood e do que ele significa. Conferir: Miller 2009 e Elsaesser 2012.

⁵ Não deixa de ser curioso que o progresso do país durante os anos 80 e 90 e as classes médias e altas do país tenham estado muitas vezes ausentes do grande ecrã, voltando apenas mais tarde, através da ficção televisiva nacional, num formato estereotipado e caricatural.

Um dos motivos para a situação que descrevi poderá estar relacionado com uma certa confusão semântica entre as diferentes dimensões para as quais o termo que tem sido até aqui tratado remete. De facto, todos os termos conhecem um processo evolutivo e a certo ponto terá faltado levar mais em consideração a pertinente destrição das diferentes acepções de cinema nacional propostas por Higson (1989, 37-40)⁶, o que fez com que se escrevesse sobre várias coisas ao mesmo tempo, por vezes de forma demasiado indistinguível. Nesse sentido, urge aqui argumentar que cinema nacional não é um género (já o cinema de autor talvez possa ser discutível nesses parâmetros). Não apresenta a rigidez do género, uma vez que não remete para características estéticas ou para uma delimitação associada a certos traços estilísticos. Remete, antes, para outras categorias que são alheias ao género e à sua discussão (como a nacionalidade do cineasta ou o país de rodagem, por exemplo). Não parece, portanto, possível estabelecer uma ligação/permuta entre género e cinema nacional.

De certo modo, o cinema português foi e é, política e estilisticamente, uma realidade muito moldada pela forma como certos intervenientes quiseram e querem estar e serem vistos. O que toda esta circunstância até agora descrita, no fundo, parece significar é que, para o bem e para o mal, o cinema português começou a dado momento a ser lido através de traços gerais, o que despoletou a percepção de um processo de fusão entre um conjunto de características e aquilo que era o cinema português. À percepção das características comuns dos filmes com maior visibilidade provenientes de dado país, poder-se-á, quanto muito, apelidar de “imagem” (entenda-se: uma imagem como uma fotografia digital, em que diversos pixéis independentes formam em conjunto uma *gestalt*). É esta “imagem”, mais ou menos fidedigna, que as audiências retêm.

A partir do momento em que esta indistinção entre o cinema nacional e a sua imagem existe e passa a fazer parte do quotidiano, é relativamente fácil perder de vista o horizonte de possibilidades que o cinema nacional pode significar. Possivelmente devido à disseminação do cinema de autor — que se apresentou enquanto alternativa a Hollywood — pela maioria dos países europeus e pelo fenómeno de fusão entre cinema nacional e uma face marcada pelos autores, o cinema nacional passou a ser visto como um elemento redutor e exclusivo e não como um sinónimo de óbvia diversidade ou uma categoria com potencial assimilador da diferença estilística, temática e ideológica — acompanhando assim a multiplicidade de grãos de areia que compõem esta ocidental praia que é Portugal. Em certa medida, passou-se a olhar para a imagem e não para o cinema nacional ele próprio, confundindo-os. Por conseguinte, propõe-se aqui uma recu-

⁶ Já em 1989 o autor alertava para que a discussão do cinema nacional se situava em quatro níveis.

peração do termo cinema nacional/cinema português, liberto da canonização da crítica.

Ainda a propósito desta matéria, é de salientar que, devido a este *bias*, não tardaram a surgir dificuldades em posicionar algumas obras disruptivas, que não se enquadravam dentro da ideia vigente de cinema português, como filmes que foram surgindo nos anos 80 e, finalmente, com a entrada de vários novos intervenientes em meados da década seguinte. Daí que a constatação da diversidade tenha passado a ser uma espécie de nó górdio do cinema português. De facto, de acordo com o anteriormente exposto, a pluralidade só é uma dificuldade quando se observa o cinema português através das lentes do género, e não das da nacionalidade. Uma possibilidade é que a ansiedade gerada em torno do desencaixe de certas obras realizadas por portugueses tenha feito recair a culpa sobre o cinema nacional, dando a ideia desta categoria como algo redutora e, logo, nefasta.

Outra hipótese a considerar é que as obras de difícil enquadramento eventualmente acabaram por ser incluídas pela crítica na categoria cinema português devido à questão da proveniência, o que poderá ter dado a entender a quem analisou o cinema nacional que este se ia tornando num “saco de gatos”, onde cabia tudo. Consequentemente, esta situação terá provocado uma ilusão de instabilidade e de incerteza, levantando interrogações acerca do que, afinal, seria o cinema português. Em última análise, em linha com o que foi escrito, o cinema nacional não tem que ser estilística ou tematicamente definido; o género, por seu turno, tem os seus alicerces assentes numa definição.

Até aqui defendeu-se que o cinema nacional, enquanto conceito, presta-se a uma abertura que raras vezes terá sido contemplada. Porém, dever-se-á mencionar de seguida a ligação prática entre cinema nacional e audiências. Essa análise dará o mote para uma reflexão subsequente mais profunda acerca do caso específico português e da sua suposta diferença.

Cinema nacional e as suas audiências

A discussão que até agora foi aqui revista, parece, até certo ponto, ter-se debruçado sobre a questão da identidade no cinema nacional e, assim, ter estado deslocada de um ponto nevrálgico da importância dos nacionalismos no cinema e nas artes, que é relevância comercial que esta categoria representa. *Grosso modo*, existem dois tipos de audiências para um cinema nacional: as domésticas e as estrangeiras. As expectativas e o interesse destas, nomeadamente das estrangeiras⁷,

⁷ No caso português, devido aos problemas de circulação interna dos filmes e à pouquíssima adesão do público nacional às obras de realizadores nacionais, será realmente muito improvável haver um impacto palpável dos filmes na cultura cinematográfica dos portugueses e, por conseguinte, na cultura nacional e no re-

repousa na importância e no valor que atribuem à “marca” país, como Elsaesser deixou claro na seguinte metáfora: “a proveniência nacional importa do mesmo modo que uma etiqueta cosida na minha camisola ou nas minhas sapatilhas: demonstro a minha lealdade à marca e publicito o meu gosto” (Elsaesser 2005, 38). O mercado internacional de cinema e o circuito de festivais é, assim, um dos principais responsáveis por manter intacta a divisão dos cinemas nacionais, expressão que lhe tem sido particularmente útil. Longe dos fervores nacionalistas de outrora, será precisamente no dealbar da crise das identidades nacionais que um novo tipo de importância será dada aos produtos com origem demarcada. Como afirma Ian Christie (2012, 25):

“a nossa preocupação contemporânea com a ‘identidade’, como Zygmunt Bauman referiu, poderá existir precisamente porque esta parece estar a desaparecer no ensopado da globalização. Isto renovou o apetite pelo local, o específico, o original em várias áreas do consumo, encorajando-nos a valorizar de igual forma produtos culturais que apresentam traços das origens, demonstram o local a sobreviver à modernidade, ou que nos transportam para exóticos e desconhecidos lugares e culturas”.

Por isso, ainda hoje, diversos filmes provenientes de países com pouca expressão no mercado internacional cumprem, quer queiram quer não, a missão “diplomática” de representação, que conheceu o seu expoente máximo nos anos 60 (*Ibid*). Fazem-no, essencialmente, porque a nacionalidade de um filme continua a ser importante para quem o recebe. Com efeito, dificilmente se poderá afirmar que a ideia do “cinema embaixador” desapareceu do firmamento de expectativas do cinema português: as diferentes leis do cinema, que, de certo modo, configuram o “desígnio do cinema português” como concebido pelo Estado, assim o comprovam – a Lei 7/71, que se manteve em vigência durante quase 20 anos e serviu de modelo para toda a legislação subsequente, encarregou o Instituto Português de Cinema de “Estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores” (alínea d, base II) no sentido de produzir um cinema “representativo do espírito português” (alínea d) base X).

Outro caso paradigmático de rotulagem, à volta do qual se situa uma discussão semelhante, é o da música, designadamente a chamada “música do mundo”. Nas palavras de José Eduardo Braga (2011, 5):

“Verdade seja dita que a expressão, com esse significado, nasce de um consenso entre vários responsáveis de editoras discográficas divulgadoras de música étnicas, de donos de discotecas que não sabiam como catalogar estas músicas para os clientes e de distribuidoras de material discográfico. É, portanto, sob uma perspectiva

forço de sentimentos nacionalistas. Enquanto que a preocupação em torno da significância dos filmes nacionais no contexto das nações se coloca em França ou Itália, em Portugal essa questão adquire escala muito menor.

pragmática que surge essa expressão “world music”. Sem esta ressalva, a expressão é, em si, pouco significativa”.

Algo de semelhante parece ter ocorrido com o cinema nacional. Ambas as artes comungam do aproveitamento destes termos gerais para fins comerciais, mesmo que isso implique a manutenção da associação entre cinema nacional e as características do género. Em termos pragmáticos, nomeadamente mercantis, nas esferas do “cinema do mundo”, o cinema nacional opera de forma semelhante. O objetivo, de ordem prática para quem o vende e consome (já não para quem o produz) é o mesmo: o de catalogação/identificação.

Até certo ponto, esta situação decorre do chamariz criado em torno da já discutida revelação da identidade nacional. A este estrato da nacionalidade de um filme poder-se-á categorizar como “temático”. Não só esta “promessa” de sabor étnico e de representação de uma nação é muito discutível, como já foi mencionado, como pode ainda ser promotora de uma prática de cinema “para inglês ver”, de reinvenção e criação do estereótipo do típico. A discussão em torno desta realidade no cinema português é histórica e encontra o zénite da sua sintetização na expressão de Lucas Pires, quando este se referiu aos “filmes para Paris e filmes para Bragança” (*apud* Cunha 2015, 10).

No âmbito da música isto aconteceu de forma declarada a partir de certo ponto com o grupo Madredeus e, mais recentemente, com o ressurgimento do fado com novas personagens e roupagens. Nas palavras de António Pinho Vargas (2010, 268):

“(...) o conceito de *world music*, músicas que transportam consigo elementos exóticos suficientes que lhes permitem assumir a categoria de localismos globalizados, desde que mantenham com evidência o carácter local que ao mesmo tempo os aprisiona”.

No que concerne ao cinema, esta tendência consubstancia-se no “artesanal” (Ribas 2014, 132)⁸, expressão descritiva adequada e que nada parece ter de inocente no contexto de uma cultura de combate à *affluenza* capitalista dos anos 70 e 80 e à sociedade hiperindustrializada de moldes⁹. Desde o universo alimentar (com o surgimento do *home-made* e da agricultura biológica, em contraponto com a comida rápida e processada), passando pela música *indie* dos diferentes países, que o artesanal e o autoral se apresentaram enquanto formas privilegiadas de resistência. O que está subjacente a este fenómeno mais vasto, no qual o cinema também participa, é que a importância das proveniências geográficas (muitas vezes conotadas com esse processo artesanal) é algo que não só esteve sempre na ordem do dia e importou para o consumidor, como também esteve protegida pelas leis dos

⁸ Não só o autor, Daniel Ribas, assume e emprega esse termo, como também Paulo Filipe Monteiro, na sua tese de 1995 e Jacques Lemiére, em 2006, a invocam.

⁹ Filósofos como Zygmunt Bauman, Frederic Jameson e Gilles Lipovetsky discutiram em detalhe estes fenómenos ao longo da sua obra.

países e da própria CEE/UE¹⁰. Muito mais do que um assunto legal e aduaneiro, o certificado de origem possui conotações culturais e, logo, potencial comercial advindo dessa mesma fama.

Antes de prosseguir, deve-se ainda glosar o aspeto da relevância da marca “nacional” para as audiências. Como esta investigação gostaria de sugerir, o contexto é chave para determinar o grau de valor desta nomenclatura. De facto, ao longo das últimas décadas, muitas outras designações para além das nacionalidades, por vezes a roçar o género, surgiram no meio do cinema de autor, tais como o cinema “queer”, o cinema fantástico, ou o cinema de diáspora.

As categorizações mencionadas nasceram precisamente *de* ou *para* comunidades e nichos de público. Por conseguinte, estas categorias possuem muitas vezes locais próprios de visibilidade e manifestação, como festivais, retrospectivas e mostras. Embora a proveniência nacional ainda desempenhe aqui por vezes um papel importante (por exemplo, a expectativa em torno de um filme LGBT que tenha como pano de fundo a França será certamente diferente de um realizado e rodado na Arábia Saudita), há que levar em linha de conta que, para as audiências em causa, a nacionalidade de certo filme fica relegada para segundo plano. Do mesmo modo, uma audiência que procure principalmente filmes de artes marciais estará pouco preocupada com a nacionalidade do filme (há vários americanos, europeus e asiáticos, por exemplo), desde que nele encontrem aquilo que procurem. Assim, poder-se-á concluir que em certos subcampos culturais a nacionalidade do filme pode não ser diretamente relevante, enquanto que noutros subcampos é determinante. Parece também dar-se o caso de que para as audiências interessadas na nacionalidade, importe também que o filme se enquadre dentro da prática autoral. Para esse subcampo, que é aquele que alimenta o mercado do cinema internacional e que é alvo de *targetting* por parte das empresas que o movimentam, só há uma verdadeira forma de cinema nacional, que é o cinema de autor. Não só esta situação dificulta a permeabilidade de outras tradições que, não se enquadrando, ficam excluídas, como se chega, mais uma vez, à verificação de uma praticamente indistinguível ligação entre cinema de autor e género.

Para finalizar o ponto da importância das nacionalidades cinematográficas, importa ainda questionar a ideia de que os cinemas nacionais, em particular, e o Europeu, em geral, são uma consequência da hegemonia de Hollywood. É corrente a ideia de que os diversos cinemas europeus se formaram em oposição a Hollywood¹¹. Contudo, um breve sobrevoo pelas outras artes demonstra uma situ-

¹⁰ Para mais informações gerais, consultar os seguintes portais da Comissão Europeia (em ambos os casos, o objetivo prende-se com a preservação do “carácter dos produtos”): http://ec.europa.eu/agriculture/quality/schemes/index_en.htm e http://ec.europa.eu/taxation_customs/customs/customs_duties/rules_origin/priferential/article_773_en.htm.

¹¹ Conferir Elsaesser 2005 e Thompson 1985.

ação semelhante de utilização das nacionalidades, mas sem a presença de um gigante. É possível que seja sustentado afirmar que o cinema europeu se definiu *estilisticamente* pela negativa, mas talvez seja exagerado pensar que o cinema europeu existe em função de um antagonista. Pelo menos até certo ponto. A literatura não sofre de asoerboamento americano e continua dividida por nacionalidades, ou, eventualmente, por línguas. A música também e as artes plásticas idem. O imperativo geográfico continua nestas artes a ter a sua importância. A marca nacional é transversal a vários campos culturais e nem todos têm um Hollywood com que se confrontar. A ideia de que as instituições dos cinemas nacionais existem para se protegerem Hollywood, utilizando o *ethnic flavour* e a autenticidade como escudos, dá a entender que só há cinemas com tendências para representar as nações porque há países que, se não tivessem seguido esta via, estariam em risco de não fazer qualquer tipo de filme de todo. O que esse raciocínio parece sugerir é que, mesmo no caso de ter havido um equilíbrio de forças, o cinema ter-se-ia comportado de maneira distinta de outras formas de arte onde não se verificava esta desproporção de forças e teria seguido o seu rumo sem dar crédito a aspetos ligados com a proveniência geográfica e tudo o que ela acarreta do ponto de vista das relações de poder entre nações.

Como foi inicialmente sugerido por Paulo Filipe Monteiro (Monteiro 1995, 680-682) e Daniel Ribas esmiuçou recentemente (Ribas 2014, 131-150), o artesanal no cinema português é uma característica dos filmes do cânone, isto é, daquele tipo de cinema que afirmou o seu poder e foi escolhido para “proteger” a cultura nacional. A propósito desta matéria seguir-se-ão considerações acerca do significado da implementação do cinema de autor em Portugal.

O cinema de autor enquanto sintoma de subalternidade cultural

Felizmente existem à data diversas histórias críticas que dão conta da introdução, consolidação e pulverização do cinema de autor em Portugal. Acerca desse ponto, e tendo em conta o escopo desta investigação, nada mais será acrescentado. Porém, o que se seguirá será uma tentativa de compreender o cinema novo não enquanto uma afirmação de arrojo artístico e estético, mas antes como uma utilização instrumental dos preceitos do cinema de autor e enquanto um fenómeno de colonização cultural. A forma como António Pinho Vargas leu o destino trágico da música erudita portuguesa e a sua ausência no contexto europeu apresenta-se como a ferramenta ideal para levar a cabo a teoria que se segue.

Parafraseando Jacques Lemièrre, um dos elementos-chave da caracterização do cinema português é a sua inscrição na modernidade (Lemièrre 2006, 738), tanto ao nível formal, como no seu desejo de internacionalização. Entende-se o contexto de emergência do cinema de autor em Portugal: diversos cineastas tiveram acesso a estadias

subsidiadas no estrangeiro, com o intuito de se “modernizarem” (embora isso já tivesse acontecido na geração anterior, notavelmente com António Lopes Ribeiro, que havia frequentado os estúdios da UFA alemã) e as comédias de Lisboa tinham já praticamente desaparecido, deixando o país numa espécie de marasmo cinematográfico (Grilo 2006, 17-18). Porém, como demonstrou Pinho Vargas, este trânsito entre o “lá fora” moderno e o “cá dentro” atrasado tem sido uma constante da cultura portuguesa, faz-se muitas vezes apenas numa rua de sentido único e é uma consequência do sentimento da condição periférica da cultura portuguesa (Vargas 2010, 250-253). A propósito dos escritos de Boaventura de Sousa Santos, Vargas relembra que Portugal foi um centro (do seu império), ao mesmo tempo que constituiu periferia. Mais ainda, Portugal foi olhado pelos países centro-europeus através de prismas semelhantes àqueles que usava para observar o seus próprios colonizados:

“A partir do século XVII, [os portugueses foram] o único povo europeu que, ao mesmo tempo que observava e considerava os povos das suas colónias como primitivos ou selvagens, era, ele próprio, observado e considerado, por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte como primitivo e selvagem.” (*Ibid*, 248)

Partindo dos escritos de Eduardo Lourenço, o grande pensador da portugalidade, Vargas menciona o binómio “fascínio e ressentimento” (*Ibid*, 253) para descrever a maneira dos portugueses estarem na Europa. Segundo o autor, este universo europeu desde meados do século XIX era encabeçado por Paris e pelo seu paradigma (*Ibid*, 262-263), com o qual Portugal estabeleceu uma relação “umbilical”. Assim, o fascínio pelas estruturas do centro surge num primeiro momento para, de seguida, dar lugar ao ressentimento provocado pela sua inexistência em Portugal. Efetivamente, como defende este artigo, terá sido um certo complexo de inferioridade, motivado pela perceção de que Portugal não acompanhava os acontecimentos, discursos e estéticas emanadas do centro, desse polo de enunciação que a França representou para Portugal, que favoreceu a adoção de um paradigma de cinema que era tão estrangeiro (embora não tão “distante”) para os portugueses como o de Hollywood. Deste modo, o cinema de autor foi uma importação do centro por parte da periferia, numa tentativa de modernização, sendo a sua adoção um ato de subalternidade cultural. O que daqui se conclui é que a teoria dos autores e a *nouvelle vague*, por vontade própria ou por fenómenos semelhantes ao caso português, tornou-se numa presença com um peso quase tão hegemónico quanto aquela a que procurava opor-se. Como consequência, o cinema português, incapacitado de verdadeira originalidade para criar uma terceira via (como o caso do cinema indiano ou de Hong Kong), passou a medir-se e a ter de se “proteger” não só de Hollywood, mas também da própria Europa, uma vez que no mapa do mercado do cinema internacional há países com pesos e prestígios diferentes – circunstância que também não é alheia à manutenção da nacionalidade como referência.

A assimilação do cinema de autor ter-se-á, possivelmente, devido também ao facto da política dos autores e dos acontecimentos em França, como a história demonstra¹², terem tido objetivos práticos muito claros: desvalorizar o cinema vigente, afastar a geração anterior e transferir o poder para uma nova geração. Num universo onde o cinema é subsidiado por fundos limitados, esta hipótese não será despicienda. Ao que foi descrito acresce que a Cinemateca apadrinhou e canonizou esta prática estrangeira, como já foi mencionado no início, e o Estado desde 1971 passou a patrocinar esta situação através da Lei 7/71. De acordo com Pinho Vargas, este comportamento institucional é, no entanto, comum em Portugal: “a presença hegemónica dos valores culturais do centro europeu no país foi interiorizada pelos agentes culturais, na sua quase totalidade, numa perspectiva de subalternidade e não de troca ou diálogo cultural enriquecedor e que essa interiorização só pode alterar-se por via de uma transformação interna que transforme o complexo de inferioridade numa assunção de maturidade” (*Ibid*, 260).

Em jeito de conclusão deste ponto, poder-se-á argumentar que se está perante um mito da dissidência¹³. Se por um lado é verdade que o cinema português de autor (a partir de dado momento esta definição passou a ser uma quase tautologia) se posicionou *in verso* ao cinema americano de Hollywood (outra quase tautologia), fê-lo através de uma solução que não sendo sua, passou a ser. Aliás, terá sido esta circunstância à escala internacional que permitiu em parte que existisse e surgisse a expressão cinema europeu, uma vez que passou a ser aceite que todos os países na Europa faziam do cinema de autor a sua expressão cinematográfica de eleição.

Pretendeu-se com este raciocínio demonstrar como o carácter artesanal do cinema português é, em dada medida, um resultado proveniente de um método que não é português, o que aparentemente dificulta ainda mais a defesa do carácter singular do estilo por excelência do cinema português, dado que o enquadra num fenómeno internacional. Assim, pretendeu-se jorrar alguma luz sobre o porquê de os cineastas portugueses terem seguido a senda da tentativa representação da nação e o que significou em termos culturais para o cinema português o seu comprometimento com o cinema de autor.

Considerações finais, ou porque é que o cinema português continua a ser uma categoria relevante

Este estudo pretendeu discutir o cinema português ao nível mais conceptual possível, através da sua condição enquanto cinema nacional e da forma como a crítica e os estudos fílmicos procederam à sua análise através desse mesmo enquadramento. Questionou ainda uma

¹² Sobre esta matéria consultar: Marie 2003, 70-95.

¹³ Expressão utilizada por diversos autores, mas que João Botelho deixou patente em Grilo 2006, 37.

leitura dominante do cinema nacional, por vezes excessivamente colada à teoria dos géneros.

Ian Christie, num exercício deveras pragmático, deixou bem explícito que considera que fazer a história dos cinemas através do conceito do nacional continua a ter a sua importância por três motivos fundamentais: porque a nacionalidade é relevante para os públicos; porque o “cânone nacional não tem que ser homogéneo”¹⁴; e finalmente porque as nações continuam a ser nossos quadros de referência primordiais” (Christie 2013, 27-28). Com efeito, não há filmes apátridas e é possível que brevemente, com o fenómeno da coprodução a tornar-se cada vez mais rotineiro, que os fundamentos da “ficha de identidade nacional” (como a nacionalidade do realizador, das equipas, etc.) dos filmes passem a fazer parte da história. Em termos ideais e para as audiências, muito da nacionalidade de um filme tem que ver com a nacionalidade do seu realizador, figura que se tornou central no cinema, em contraste com a realidade do mundo dos negócios que dita que a nacionalidade de um filme está muitas vezes dependente da proveniência do financiamento. Mas, afinal, o cinema é um processo em movimento e as suas épocas, os seus conceitos e as suas tendências sucedem-se como os fotogramas diante da luz do projetor. Tal como Teseu guiado pelo fio de Ariadne, esta investigação seguiu as pistas deixadas por Christie e tentou levá-las mais adiante, transportando-as para o contexto geral da crítica de cinema e para o particular do cinema português.

Há aspetos políticos, relacionados com legislação, que poderiam fornecer uma resposta mais pragmática. Um estudo detalhado acerca da definição concreta e legal de cinema nacional, eventualmente com uma componente comparativa entre países, continua em falta. Porém, tal não coube no escopo deste artigo, que considerou que a complexidade da questão merecia uma análise em torno do conceito. Pretendeu-se, assim, sugerir novas vias para se pensar o cinema nacional/cinema português de forma mais rigorosa e útil. Talvez não tenha sido possível aqui responder concretamente ao que é o cinema português (talvez não seja possível de todo); antes tentou-se dar conta da sua existência e da sua importância enquanto conceito.

A ontologia do cinema português continua em aberto, como, de resto, sempre esteve. E talvez seja melhor assim, por agora.

¹⁴ Christie utiliza o caso britânico, onde houve historicamente uma variedade de cinema maior do que no caso português, e onde para as audiências e para a história do cinema é tão relevante um filme emblemático das qualidades britânicas como *O Discurso do Rei* como um anárquico *Trainspotting* (Christie 2013, 27).

BIBLIOGRAFIA

- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Baptista, Tiago. 2009. “Nacionalmente Correcto: a invenção do cinema português”. *Revista de Estudos do Século XX*, nº9: 307-323.
- Barthes, Roland. 1980. *Camera Lucida*. Paris: Gallimard.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
- Branco, Sérgio Dias. 2011. “*Film Noir*, um género imaginado”. *Revista de História das Ideias*, Vol. 32: 327-354.
- Braga, José Eduardo. 2009. *Músicas do Mundo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Christie, Ian. 2013. “Where is National Cinema Today (and Do We Still Need It)?”. *Film History: An International Journal*, Vol. 25: 19-30.
- Cunha, Paulo. 2015. *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra.
- Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas. 2012. *The Persistence of Hollywood: From Cinephile Moments to Blockbuster Memories*. New York and London: Routledge.
- Ezra, Elizabeth e Terry Rowden, eds. 2010. *Transnational Cinema: the film reader*. New York and London: Routledge.
- Grilo, João Mário. 2006. *Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Higson, Andrew. 1989. “The Concept of National Cinema”. *Screen*, vol. 3 Issue2: 36-46.
- Hjort, Mette e Scott Mackenzie, eds. 2010. *Cinema and Nation*. New York and London: Routledge.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari to Hitler: a psychological history of German film*. Princeton: Princeton University Press.
- Lemière, Jacques. 2006. “Um Centro na Margem”: o caso do cinema português”, *Análise Social*, Vol. XLI (180): 731-765.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.

- Marie, Michel. 2003. *The French New Wave: an artistic school*. Oxford: Blackwell.
- Miller, Toby, ed. 2009. *The Contemporary Hollywood Reader*. New York and London: Routledge.
- Monteiro, Paulo Filipe. 1995. *Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- Monteiro, Paulo Filipe. 2001. “Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”. In *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, ed Luís Reis Torgal: 306-337. Lisboa: Temas e Debates.
- Ribas, Daniel. 2014. *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro.
- Thompson, Kristin. 1985. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market*. London: British Film Institute.
- Vargas, António Pinho. 2010. *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra.

Recebido em 2015-06-18. Aceite para publicação em 2016-01-05.