

O texto das páginas seguintes corresponde a uma versão editada da palestra proferida na cerimónia de entrega dos diplomas de Mestrado, Pós-graduação e Formação Avançada da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, em Março de 2009.

Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal

LAURO ANTÓNIO *

Minhas senhoras e meus senhores,

É da mais elementar justiça começar por agradecer o convite para estar hoje aqui na condição em que me encontro, a de palestrante. Estar presente nesta sessão de entrega de diplomas de mestrados, pós-graduações e formações avançadas, em áreas da cultura ou que com ela se cruzam de forma muito directa, não poderia ser mais estimulante. Agradeço, portanto, à Universidade Católica, na figura do seu Magnífico Reitor, o Prof. Doutor Manuel Braga da Cruz, e à direcção da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, na pessoa da sua directora, a Prof.^a Doutora Isabel Capeloa Gil, que me endereçou pessoalmente o convite para intervir nesta ocasião.

Estando eu intimamente ligado ao cinema, quer como realizador, quer como crítico, historiador ou professor, não será de espantar que a minha curta comunicação venha versar precisamente sobre esta matéria, que é, no meu caso (posso dizê-lo), uma paixão que me acompanha desde sempre. Resolvi, por isso, falar dos «Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal», dado que muitos de vós que hoje aqui estais para receber diplomas vos ireis cruzar, de forma profissional ou como simples espectadores avisados, com esta realidade e com alguns dos seus problemas e dilemas.

Tais problemas e dilemas ocuparam o cinema português desde a sua fundação.

* Cineasta.

O cinema apareceu cedo em Portugal. Alguns meses depois de os irmãos Lumière terem apresentado a sua nova invenção no Grand Café de Paris, corria o mês de Dezembro de 1895, surgiram em Portugal as primeiras exposições públicas do «cinematógrafo», enquanto Aurélio da Paz dos Reis, em 1896, apresentava no Porto os primeiros filmes portugueses.

Mas a cinematografia portuguesa desde cedo começou a ter dificuldades em impor-se. Durante todo o período do «mudo», deram-se várias tentativas interessantes, mas a mais consistente e coerente, como esforço industrial, teve lugar no Porto, nos anos 20, por iniciativa da Invicta Filmes.

Curiosamente, esta importação do *film d'art*, mas com cenários e argumentos nacionais (estes últimos retirados de obras literárias muito populares), provocou uma invasão de realizadores e de técnicos estrangeiros, nomeadamente franceses e italianos, que, muito embora possuíssem um certo saber ofical, nada trouxeram de novo em termos de criatividade.

O cinema português manteve-se, aliás, afastado de todas as transformações políticas e sociais que se foram operando no país, traçando um caminho de aparente indiferença pelo dia-a-dia nacional, que a queda da Monarquia, a implantação da I República, as lutas parlamentares e as arruaças e o aparecimento da ditadura e do Estado Novo quase nada perturbaram.

Nos anos 30 e 40, já em pleno Estado Novo, sob a ditadura de Salazar, Portugal conheceu o seu primeiro grande momento cinematográfico com uma geração de cinéfilos que ascenderam à realização, vindos de várias áreas da cultura, das artes e do jornalismo. Foi o período áureo da comédia popular, onde se destacou também uma notável geração de actores, como António Silva, Vasco Santana, Beatriz Costa, Mirita Casimiro, Maria Matos, Costinha e tantos e tantos outros, dirigidos com graça e espontaneidade – uma espontaneidade também dos actores, herdada do teatro de revista – por cineastas como Chianca de Garcia, Cottinelli Telmo, António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte e o próprio Manoel de Oliveira, que se estrearia com um notável documentário, *Douro, Faina Fluvial*, e uma longa-metragem que ficou até hoje como um dos melhores momentos da cinematografia nacional, *Aniki Bóbo*. A seu lado, comédias como *A Canção de Lisboa*, *O Pai Tirano*, *O Pátio das Cantigas*, *O Leão da Estrela*, *Aldeia da Roupa Branca* ou *O Costa do Castelo* constituíram os grandes sucessos desta época.

Mas esse não era o cinema que o Estado Novo e a sua «política do espírito», da autoria de António Ferro, preconizavam. O que se pretendia eram pomposas adaptações de obras literárias, falsamente populares e estilizadamente folclóricas, epopeias históricas (como *Camões*, de Leitão de Barros) ou panfletos políticos

(como *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro), o que teve como consequência o lento abandono do público das salas, perdida que foi a receita das comédias, apertado que era o crivo da censura, desaparecidos que foram os grandes actores de comédia.

O humor passou a ser rasteiro e sem graça; a crítica, impedida; a criatividade, anulada. Os filmes «oficiais» caíam facilmente no ridículo, mesmo junto do grande público e das massas populares. Uma ou outra tentativa de criar um outro cinema, de influência neo-realista, como era o caso dos filmes de Manuel Guimarães, na década de 50, eram desde logo mortas à nascença, com cortes e recortes da moviola censória.

Em 1955 não estreou qualquer filme em Portugal, e só na década de 60 uma nova geração de cineastas, nascidos da crítica e do movimento universitário e do cineclubismo, voltaria a abalar o marasmo. É a época do regresso de Manoel de Oliveira, com *O Acto da Primavera*, e do surgimento de realizadores como Ernesto de Sousa (*Dom Roberto*), Paulo Rocha (*Verdes Anos*) Fernando Lopes (*Belarmino*) e António Macedo (*Domingo à Tarde*), a que se sucedeu o grupo apoiado pela Fundação Gulbenkian, com nomes como os de Fonseca e Costa (*O Recado*), Alfredo Tropa (*Pedro Só*), de novo Oliveira (*O Passado e o Presente*), de novo Lopes (*Uma Abelha na Chuva*) e alguns *outsiders*, como António da Cunha Telles (*O Cerco*), Fernando Matos Silva (*O Mal Amado*), Seixas Santos (*Brandos Costumes*) ou Eduardo Geda (*Sofia ou a Educação Sexual*).

Entretanto, o regime vai agonizando, depois da tentativa de liberalização frustrada de Marcello Caetano, e, quando se dá o 25 de Abril de 1974, vários filmes emergem com preocupações abertamente políticas e panfletárias. Rodam-se dezenas e dezenas de películas: curtas, médias e longas-metragens de valor muito desigual, que procuram dinamizar o ambiente social, mas tal pendor imediatista retira algum valor a estes testemunhos. As obras de Rui Simões, *Deus, Pátria, Autoridade* e *Bom Povo Português*, são os melhores exemplos deste período.

Será no início dos anos 80 que surgirá uma nova geração de realizadores empenhados em repensar a cultura, a mentalidade e os valores portugueses, autores de obras, muitas delas com raiz na literatura, como *Cerromaior* (Luís Filipe Rocha), *Conversa Acabada* (João Botelho), *Veredas* (João César Monteiro) e *Manhã Submersa* (Lauro António), às quais se devem juntar títulos de cineastas da geração de 60, como *A Mulher do Próximo* (Fonseca e Costa) e *O Lugar do Morto* (António Pedro Vasconcelos), e o regresso em força de Manoel de Oliveira, que nos últimos tempos tem rodado quase um novo filme por ano, merecendo aqui uma palavra de destaque pela coerência do seu percurso e pela intransigência da sua proposta, defendida até à última instância sem uma hesitação nem um compromisso. Neste

ambiente de capitulação, Manoel de Oliveira é um farol de dignidade artística e cinematográfica, qualquer que seja a apreciação que se faça do seu trabalho.

Em fins dos anos 80, início da década de 90, outra geração de jovens realizadores toma de assalto o cinema português. São dezenas de jovens, em que se destacam já as certezas de Ana Luísa Guimarães, Teresa Villaverde, Joaquim Pinto, Joaquim Leitão, Manuel Mozos, Jorge Paixão da Costa, Pedro Costa, Edgar Pêra, Jorge Marecos Duarte e tantos outros.

Não será possível falar-se, no entanto, de um cinema português enquanto escola ou grupo unitário e coerente em intenções e processos. Um dos aspectos mais interessantes e sedutores do cinema português desses anos era, talvez (ou precisamente), essa multiplicidade de caminhos, de pontos de vista, de projectos pessoais. Quase sempre autorais.

São desses anos, porém, alguns erros de orientação e de política governamental, que hoje se pagam caros. Portugal é um país algo estranho em matéria de cultura, vivendo quase sempre numa estratégia de «oito ou oitenta», que muito nos tem prejudicado. A entrega da política cultural a iluminados mentores de grupos e de castas elitistas, que olham com desprezo qualquer sucesso público e com inveja qualquer aparecimento de um novo autor que não crie essencialmente para a sua restrita área de amigos e correligionários, teve como consequência o quase total desaparecimento de um cinema de autor de grande público.

Desde as direcções de escolas e universidades até às sucessivas direcções do IPC, ICA, ICAM e etc., o que se preconizava era um cinema de autor marcadamente pessoal, intransigentemente «contra o espectador» (ou «contra os gostos da burguesia dominante»). O resultado foi que esse cinema tenha entrado cada vez mais num gueto (de onde dificilmente sairá) e que, à sua revelia, tenha aparecido, não um cinema de autor interessado em comunicar com o grande público, mas o pior cinema comercial, sem quaisquer preocupações culturais e artísticas. E é esse cinema que, aparentemente, conquista hoje o público nas salas de cinema portuguesas.

O que acontecia nos jornais com os chamados tablóides, que quase só se interessam pela exploração gratuita do sexo, da morbidez, da violência (física e psicológica) e dos factos mais escabrosos da vida humana, já se começara a passar antes nos canais de televisão, sobretudo desde o aparecimento das privadas, que pouco trouxeram de diversidade e muito acarretaram dos piores vícios do mercado desregularizado. O que sobrou foram *Big Brothers* e quejandos, numa atordoante progressão de invasão da privacidade, de voyeurismo, de patologia comunicacional. Hoje anuncia-se em Inglaterra que uma mulher vítima de cancro vende os direitos de transmissão da sua morte em directo. O que há uns anos apenas era

motivo de anedota – dizia-se, «qualquer dia teremos a morte em directo!» – é hoje uma realidade.

Esta «tabloidização» da televisão passou rapidamente ao cinema. O cinema que hoje em dia se produz em Portugal tem duas origens precisas e duas finalidades concretas: produz-se cinema de autor para festivais e restritos circuitos de arte e ensaio, e cinema dito «comercial», no qual começa a valer tudo, desde que venda.

Hoje, em Portugal, não há quase qualquer preocupação em produzir-se cinema de autor para o grande público. Por duas razões: por um lado, cinema de autor que o grande público entenda e ame deixa de ser cinema de autor para uma grande parte da inteligência nacional (que julgo ter muito pouco de inteligente, neste caso); por outro lado, o cinema comercial puxa da pistola quando ouve falar de cultura ou de autoria. O que pretende é rentabilidade a qualquer preço.

O Crime do Padre Amado, em versão *soft porno*, *Conversa da Treta*, *Amália* e *Second Life* são alguns desses títulos que procuram sobretudo ser rentáveis, nem que para tanto tenham de vender a alma ao diabo. Podem ser mais ou menos bem feitos (quase todos são bastante mal realizados, sem uma única ideia do que seja o cinema!), mas o resultado é escabroso.

Até homens com responsabilidade na cultura e no cinema portugueses alinham já nessa onda de mercantilismo desenfreado, mercê das regras de um mercado que começa a pôr as receitas de bilheteira acima de tudo: que dizer de *Corrupção*, de João Botelho, ou de *Call Girl*, de António Pedro de Vasconcelos?

De Salazar não interessou analisar a sua política ditatorial, mas sim autopsiar a sua vida amorosa e sexual. Vem aí, já de seguida, o «escândalo Sá Carneiro-Snu Abecassis» e, não tarda, teremos o «caso Maddie». Estão em produção.

Poderia ser interessante tratar de todos estes temas, conquanto tal fosse feito de forma elevada e com intuítos inicialmente de comunicação (jornalística, artística, cultural, etc.), e só depois comerciais.

Mas inverteram-se completamente as finalidades. O cinema poderá ser cultura, arte e entretenimento. Poderá ser comercial. É-o sempre que se exhibe numa sala para cujo ingresso se pagam bilhetes. Poderá até ser puramente comercial. Mas em qualquer das suas intenções deverá ser digno, não mentir aos seus espectadores; não criar falsos engodos para os iludir; não inventar «receitas» com a finalidade única de vender o produto; não improvisar menus de pitéus que se calcule serem do agrado do freguês; não pactuar com a indigência, nem sobretudo fomentá-la. Um espectáculo pode ser apenas divertido, tentar somente entreter, sem outra intenção, mas deve fazê-lo com inteligência, sensibilidade, criatividade, algum sentido.

Uma cinematografia pode existir s3 com filmes de autor, 3 verdade. N3o existir3, nunca, s3 com filmes deste com3rcio rasteiro, que se instala em muitos programas de canais de televis3o e em muitos dos t3tulos anunciados nas salas de cinema. Uma cinematografia, para ser vigorosa, pode, e deve, permitir que coexistam no seu seio os autores mais vanguardistas, os autores mais comunicativos que gostam de dialogar com os p3blicos e as obras de puro entretenimento. Cada autor deve ser sincero consigo pr3prio, com o «seu» cinema, e exprimir-se coerentemente. Nada pior e mais nefasto do que obras que renegam princ3pios ou que nunca os tiveram. O cinema portugu3s, uma parte muito consider3vel do actual cinema dito portugu3s, n3o 3 culturalmente v3lido, n3o 3 artisticamente sequer interessante, n3o 3 representativo de quaisquer valores nacionais ou humanistas. N3o 3 um retrato sociol3gico, hist3rico, geogr3fico ou etnogr3fico de um pa3s ou de um povo. N3o 3 divers3o nem entretenimento. Aproxima-se muito de uma penosa incurs3o pelo grau zero da escrita e de uma tormentosa via de estupidifica3o do p3blico.

«Dar ao p3blico o que este quer» parece ser a justifica3o encontrada. Mas o p3blico n3o pode escolher se n3o houver op33es. A verdade 3 que, tanto no cinema como no audiovisual em geral (refiro-me particularmente aos canais de televis3o), as op33es que se apresentam ao p3blico portugu3s, neste momento, s3o extremas: ou obras de um ascetismo total, que obviamente agradam apenas a minorias preparadas, ou inenarr3veis mediocridades sem est3tica nem 3tica. No entanto, esse mesmo p3blico em nome do qual se produzem infantilidades sem escr3pulos, *o p3blico*, o tal que «quer aquilo que lhe d3o», faz sucessos do que deve fazer sucesso quando os filmes v3m l3 de fora. Veja-se o que tem acontecido, ainda neste in3cio de ano, com algumas das obras que estiveram a concorrer aos 3scares: houve muito p3blico, mesmo com a n3o falada e sentida crise, que n3o perdeu filmes interessantes e obras admir3veis. O que vai acontecer, mais tarde ou mais cedo, 3 esta vaga de subprodutos desacreditar-se a si pr3pria.

Mas entretanto o cinema portugu3s continuar3 atulhado num mar de equ3vocos. Claro que o governo n3o pode ser dirigista em mat3ria de cultura. Mas tem uma responsabilidade: promover a educa3o. Tal como se ensina a ler e a escrever no papel, dever3 incentivar-se e promover-se a aprendizagem, estimular-se o esp3rito cr3tico, a sensibiliza3o, a criatividade. Na escola, n3o s3 nas universidades. 3 no ensino b3sico e no secund3rio que se criam p3blicos mais exigentes, mais bem apetrechados, mais cr3ticos, conhecedores da hist3ria passada e das potencialidades futuras do cinema e do audiovisual. Ambos poderiam ser, e t3m sido em muitos e muitos casos, armas fort3ssimas, alavancas extraordin3rias, n3o para imporem caminhos, mas para permitirem di3logos e, assim, promoverem a diversidade cultural e a toler3ncia *inter pares*.

A arte (e o entretenimento também) nunca aspira ao lucro como valor imediato. Nada impede que um bom filme dê lucro; o lucro até será saudável (quer dizer que muitos viram e gostaram do filme). Mas ter o lucro como única meta não deixará de ser motivo de forte alarme. No comércio da carne e do peixe, nos enlatados e nos frescos, na construção civil, nos filmes e nos programas de televisão.

Numa sociedade democrática e livre, exige-se ao cidadão uma consciência cívica que lhe permita escolher, optar, estando avisado para o fazer. Devemos então exigir, no acto de comprar um bilhete e de seleccionar um filme, uma cinematografia portuguesa, original, nossa, marcadamente nacional, no que nós temos de mais vincada e genuinamente autêntico. Não uma cinematografia uniformizada. Pelo contrário: diversa. Uma cinematografia que possa dialogar com outras terras e outras gentes, outros filmes e outros autores. Que seja arte e indústria, ainda que incipiente, mas que seja sobretudo representativa de uma realidade, de um povo, de um tempo, de um local. A globalização não deve impor figurinos; deve permitir mais facilmente o intercâmbio das diferenças. É nas diferenças que reside o futuro de um mundo harmonioso. Que as estimule e as confronte.

Lauro António, 5 de Março de 2009