

João Canijo e a Escola Portuguesa

Daniel Ribas

Universidade de Aveiro

Resumo

O conceito de Escola Portuguesa de cinema tem sido debatido por alguns investigadores (Bénard da Costa, 1991; Lemiére, 2006) como uma hipótese de visão de conjunto da história do cinema português desde o cinema novo até ao fim dos anos 80. Apesar de ser ainda um conceito pouco investigado e desenvolvido, ele pretende ocupar-se das características comuns dos filmes portugueses: desde a sua produção "artesanal" até uma certa unidade temática, bem condensada na expressão de Jorge Silva Melo (citada por Bénard da Costa, *idem*, pág. 169) dos "retratos de ausência". É também aceite "e, algumas vezes, criticado" que estes filmes se debruçam, obsessivamente, na questionação de Portugal, algo que Bénard da Costa (*idem*, pág. 184) definirá assim: "(...) a imagem espectral [do cinema português] (...) melhor do que nenhuma outra, reflectiu, nos seus fantasmas e frustrações, medos e culpas, a imagem da realidade portuguesa, ao menos desde Salazar até aos nossos dias". Numa primeira fase, será objectivo da comunicação esclarecer o conceito de Escola Portuguesa Será, pois, neste contexto teórico e histórico que se pretenderá abordar o trabalho contemporâneo de João Canijo. O realizador desenvolveu, nos últimos anos, um corpus de filmes significativo a nível da crítica e da recepção internacional (sobretudo com os seus últimos quatro: *Sapatos Pretos*, *Ganhar a Vida*, *Noite Escura* e *Mal Nascida*). Esta comunicação pretende, por isso, questionar a obra de Canijo sob duas perspectivas: a abordagem estética e o retrato múltiplo da identidade nacional. A partir destas duas perspectivas procurar-se-á comparar o trabalho de Canijo com os elementos fundamentais da Escola Portuguesa.

Desde o *novo cinema*, nos anos 60, até à actualidade, o cinema português foi sempre capaz de criar novos talentos, através de novas gerações de cineastas com um olhar original sobre o mundo. É no final dos anos 90, depois de um início irregular, que se afirma uma das novas vozes da mais recente geração: João Canijo. Através da construção de um sólido conjunto de filmes, o realizador formou um universo particular, capaz de dar uma consistência individual e artística ao seu trabalho. Estas quatro longas-metragens - «*Sapatos Pretos*» (1998), «*Ganhar a Vida*» (2001), «*Noite Escura*» (2004) e «*Mal Nascida*» (2007) – confirmam, assim, o nascimento de mais um autor na extensa lista do cinema português.

Através desta obra autoral com marcas bastantes visíveis, Canijo foi muito bem recebido em Portugal, ao mesmo tempo que a sua legitimidade internacional era formada, sobretudo, com presença consecutiva dos seus filmes nos maiores festivais

internacionais (Cannes, Veneza, Montreal, etc.). Neste caminho de legitimação, uma ideia foi sempre convocada: a forma como Canijo, nos seus filmes, constrói um retrato de Portugal.

Com longa tradição no cinema português, esta questão nacional reivindica, no caso de Canijo, uma certa paternidade cinematográfica. Deste modo, esta comunicação pretenderá analisar a obra de João Canijo no cinema português através de uma grelha específica: o conceito de «Escola Portuguesa». Por isso, nos próximos parágrafos tentaremos perceber este conceito, tanto através de uma revisão do estado da arte, assim como uma análise aos seus elementos estruturantes. Depois dessa clarificação, procederemos a uma análise sucinta da obra de Canijo. Finalmente, pretendemos contrastar as principais ideias que encontrarmos.

A «Escola Portuguesa»

O grande teórico e impulsionador do conceito foi João Bénard da Costa, especialmente nas suas histórias do cinema que ainda servem, hoje, como referencial sobre os movimentos do cinema português como cinematografia nacional. Contudo, tanto em Bénard da Costa como em grande parte da bibliografia sobre o tema, a referência à «Escola Portuguesa» é sempre abordada com cuidado, quer pela sua diversidade, quer pelas suas contradições. Em diferentes autores a expressão “escola” é definida com uma imprecisão provavelmente necessária. Por isso mesmo, esta comunicação não pretende definir-se como uma conclusão definitiva do conceito, já que esse trabalho deverá ser longo e complexo. E deverá compreender que a multiplicidade de olhares será, desde logo, o primeiro entrave a uma tentativa de unificação.

É mais ou menos aceite que a «Escola Portuguesa» solidifica-se e ganha relevo nos primeiros anos da década de 80. Depois da difícil construção de um *novo cinema*, alternada em dois momentos – entre os inícios dos anos 60 e os anos anteriores à revolução de 74 –, um grupo de cineastas portugueses alcança uma legitimação nas estruturas sociais e políticas do país. Esse momento é atingido por culpa de um misto de acontecimentos: as rupturas do final dos anos 70; a legitimação internacional dos anos

70 e 80; e os sucessos comerciais dos primeiros anos da década de 80. É esse resumo que está postulado num texto de Eduardo Prado Coelho:

“(…) os anos 80 constituíram indiscutivelmente um ponto de euforia que resultou, por um lado, da consagração internacional da obra de Manoel de Oliveira e do reconhecimento da existência de um «cinema português» culturalmente caracterizável e representativo (fenómeno que, justa ou injustamente, se não verifica em qualquer outra das nossas actividades artísticas, seja a literatura, as artes plásticas ou a música), e que, por outro lado, se apoiou no indesmentível sucesso comercial de algumas obras que vieram criar uma efectiva disponibilidade do público para um cinema nacional.” (Coelho, 1983: 9).

De facto, esta euforia começa precisamente num momento crítico do pós-25 de Abril, num período (76-79) que veria a estreia de dois filmes importantes: “Trás-os-Montes” (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro e “Amor de Perdição” (1979), de Manoel de Oliveira. Alguns destes pormenores são sobejamente conhecidos: estreia escandalosa de “Amor de Perdição” na RTP e uma primeira rejeição dos dois filmes em Portugal; em seguida, a estreia em França e capa simultânea nos *Cahiers du Cinéma*, em 1977; o regresso e a estreia em Portugal como filmes sublimes (Costa, 2007). É a partir deste cisma que se começa a formar a «Escola Portuguesa» enquanto conceito, construído a partir do corpo de filmes que surge com o *novo cinema*, mas que se transforma em diversidade no panorama de autores e de filmes no final da década de 70 e na década de 80.

Esta momento de euforia e de consagração é conseguida devido ao enorme impacto dos filmes no estrangeiro, o que possibilitou a afirmação cinematográfica de um grupo de autores através dessa legitimação exterior: “(…) [o cinema português é] encarado como o “*pólo português*”, sobretudo nos grandes festivais internacionais (Cannes, Veneza e Berlim), como uma das últimas «escolas» de cinema do mundo (…).” (Grilo, 2006: 27); “A partir de finais dos anos 70 e sobretudo nos anos 80, uma *singularidade* portuguesa firma-se na cena internacional (…).” (Lemière, 2006: 736), “Nos anos 80, até ao nível da cinematografia mundial, foi um fenómeno demasiado único para que não ressaltasse a sua singularidade” (Costa, 1991: 169). Foi através desta afirmação internacional que o cinema de autor venceu as resistências de algumas vozes que clamavam um cinema para o *público*, ao mesmo tempo que acabou por determinar uma política institucional de apoio à produção do grupo de autores da escola.

O aumento de produção de filmes a partir dos anos 80 e o apoio específico a projectos de autor resultou numa linha de características reconhecíveis. Essa *singularidade* portuguesa foi estruturada em três critérios por Jacques Lemière (também abordado, em termos semelhantes, por (Monteiro, 2004: 25) Denis Lévy): “(...) (1) invenção formal e inscrição do cinema numa nova etapa da modernidade cinematográfica; (2) afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial; (3) primado da reflexão da questão nacional” (Lemière, 2006: 736). É no sentido de tentar também clarificar estas características que Bénard da Costa afirma: “Vinte Anos [1971-1991] que resumem esta «escola» (...) que tanto se une como divide em imagens solipsistas – *retratos de ausência* chamou-lhes Jorge Silva Melo – dos filmes, esteticamente tão diversos, de Oliveira, de Rocha e de Reis-Cordeiro”, e prossegue nesta caracterização mostrando o ponto de vista empenhado destes autores, através da “crença total (tão primitiva quanto reflectida) na capacidade totalizante do cinema representar a comédia humana ou a tragédia humana e para representar culturalmente, como única e última arte capaz de assumir esse sentido globalizantemente representativo.” (Costa, 1991: 169)

Tentemos, por isso, seguir a grelha de leitura proposta por Lemière, caracterizando os seus três critérios. Os dois primeiros estão profundamente interligados: a escola é o resultado da vitória institucional e política do cinema de autor como resposta para o cinema nacional. Essa vitória tem início, ainda durante a ditadura, com o documento fundador do Centro Português de Cinema (organismo que receberá o financiamento da Fundação Gulbenkian, e que será conhecido como a estrutura decisiva para os Anos Gulbenkian): “O Ofício do Cinema em Portugal”. Este documento afirmará a necessidade do controlo criativo dos realizadores sobre os seus filmes, utilizando, para re-afirmar essa liberdade, a expressão “autores-realizadores” para se designar.

É precisamente tendo em conta o entendimento de cada filme como projecto artístico de autor que o cinema português ficará caracterizado por uma diversidade de olhares, cujo resultado prático será visível nas diferentes abordagens propostas. Seguimos a lista de Lemière quando enumera os rostos mais significativos desta diversidade: “Manoel de Oliveira, António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha,

João Botelho, João César Monteiro (mas também com José Álvaro Morais, Alberto Seixas Santos, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo).” (Lemière, 2006: 736). É difícil e perigosamente redutor descrever os elementos cinematográficos desta lista de nomes, mas é precisamente aí que reside, provavelmente, o elemento mais significativo para a descrição desta Escola, embora possamos admitir que a “invenção formal” (mesmo com diferentes rumos) é, em si mesma, uma característica de união.

Façamos, ainda assim, uma tentativa de compreensão da originalidade cinematográfica portuguesa. Como ponto de partida, talvez seja interessante olhar para a formulação narrativa proposta por Bénard da Costa: a «Escola Portuguesa» apoiou-se em retratos solipsistas e de ausência, isto é, de alguma forma estes filmes apresentam um mal-estar dissimulado das suas personagens principais, incapazes de se adaptar ao contexto social. Este elemento estruturador da história obrigará, por isso, a uma narrativa elíptica e com poucos elementos que forcem a acção das personagens. Para além disso, a representação dos actores é não naturalista, o que será entendido, muitas vezes, como uma consequência da teatralidade dessa interpretação, embora, neste caso, pensemos que esta será uma característica sempre contraditória, já que parece ser definida em relação apenas a Manoel de Oliveira. Nesse sentido, talvez optemos por outra formulação: a de uma necessidade para impor a palavra enquanto elemento fundamental da estruturação do discurso narrativo (e esta necessidade resulta, muitas vezes, da ausência da palavra – o silêncio – como discurso). Um terceira característica apresenta-se igualmente importante: a necessidade de estabelecer um olhar cinematográfico não convencional, rejeitando, liminarmente, a filmagem e montagem invisível (esta invisibilidade é, aliás, a característica predominante no cinema *exibido* em Portugal). Esta não convencionalidade tem repercussões noutra *dilema*: o hibridismo que os principais autores (Oliveira, Fernando Lopes, António Reis, etc.) impuseram a alguns dos seus filmes mais significativos, introduzindo elementos documentais na ficção e vice-versa. Este olhar não convencional é, em si, uma forma de “invenção formal”, mas também uma necessidade de se aproximar às rupturas estéticas do seu tempo e aos cinemas novos que surgiriam um pouco por todo o lado, em especial a *nouvelle vague* francesa.

Para além disso, com condições de produção difíceis (inflação galopante; atrasos de financiamento; custo médio de produção insuficiente; até mesmo uma deficiência técnica nas equipas de produção), cada obra resultou em processos de trabalho demorados, precisamente acentuando o carácter *artesanal* dos filmes da «Escola Portuguesa».

É, por isso, quase incontestável que de «Verdes Anos» e «Belarmino», até «Um Adeus Português» e «Recordações da Casa Amarela» medeiam quase trinta anos de olhares únicos. Talvez a melhor forma de clarificar esta “invenção formal” e produtiva seja da forma poética com que Paulo Rocha caracteriza o cinema português do *novo cinema* até aos anos 80: “Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Neste ambiente nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentações da arte moderna” (Lemière, 2006: 747). Algo que se torna mais evidente nas palavras de José Manuel Costa: “Em todos [de Manoel de Oliveira a João César Monteiro, de António Reis a Pedro Costa, de João Botelho a Teresa Villaverde], um cinema-poesia que, para além disso, nasceu fora de uma matriz «realista».” (Costa, 2004: 119).

O último critério desta *singularidade* portuguesa é também um dos menos pacíficos: a forma como esta singularidade é caracterizada pela obsessão com a questão nacional. Essa obsessão é algo que já está subtilmente abordado na estrutura narrativa destas histórias mas ganha uma consistência assinalável quer no discurso dos “autores-realizadores”, quer na temática predominante nestes filmes. Este postulado é descrito com alguma precisão por Lemière quando diz, a propósito do cinema português, que: “(...) o cinema nacional tem, alternadamente, capacidade de interrogar segundo um modo progressista (não nacionalista ou folclórico) a história nacional e de apresentar esta interrogação do mundo, tornado visível, simultaneamente, o país, na sua dimensão subjectiva e auto-reflexiva (uma consciência nacional), e aquilo que, com prudência, somos tentados a designar por «escola» cinematográfica” (Lemière, 2006: 737). Embora não especificando os elementos concretos desta dimensão reflexiva, Bénard da Costa vai mais longe, ao postular: “[a] escola portuguesa de cinema ou (...) imaginário português feito cinema (...)” construiu “(...) a imagem espectral, que, melhor do que nenhuma outra [arte] reflectiu, nos seus fantasmas e frustrações, nos seus medos e

culpas, a imagem da realidade portuguesa, ao menos desde Salazar até aos nossos dias.” (Costa, 1991: 184).

Contudo, outras vozes críticas consideram que a questão nacional é, em si, uma falsa questão, já que “empobrece o imaginário e a actualidade dos nossos filmes” (Monteiro, 2004: 25). Neste importante artigo de Paulo Filipe Monteiro (“O Fardo de uma Nação”), a questão nacional não é posta em causa, antes lida através de uma grelha supra-nacional. Monteiro traça alguns sinais significativos da problemática: uma profunda negatividade dos filmes, aliada a uma ideia de derrota e “naufrágio” e uma postura muitas vezes “situacionista” dos seus autores, apostados numa construção narrativa alicerçada em “não acontecimentos” – cita-se mesmo o exemplo de Botelho quando afirma: “É por isso que se filma o não acontecimento... quer dizer, acontecem pequenas coisas. Nunca acontece uma grande coisa” (Monteiro, 2004: 26). Contudo, o argumento central de Monteiro é a incapacidade para o cinema português enfrentar o real: “(...) o problema é quando a falha aberta pela rejeição global do realismo acaba por ser preenchida por uma ideologia cuja recorrência e sucesso indiciam que já estava pronta muito antes do nascimento do cinema. A ideia abstracta de Nação vem assim substituir a atenção à actualidade do país.” (Monteiro, 2004: 42). É a partir de uma das características centrais da Escola – a ausência (também aprofundada por outros autores) – que Monteiro (Monteiro, 2004: 54-56) esclarece alguns elementos narrativos importantes, de que destacamos dois: a necrofilia (a morte como elemento constante das narrativas) e a ausência do pai (que se reflecte numa desestruturação do núcleo familiar). Em suma, esta linha de pensamento permite-nos concluir através das palavras de Tiago Baptista: “São, por isso, frequentes as histórias de indivíduos desenquadrados da sua própria família, trabalho ou comunidade, personagens sem norte, à deriva, num retrato do país feito entre a repulsa, o pessimismo e o mais profundo desgosto” (Baptista, 2008: 140). Será esta carga histórica, abordada por quase todos os “autores-realizadores”, que terá repercussões importantes na nova geração dos anos 90.

As mudanças dos anos 90

Os anos 90 foram anos difíceis e contraditórios. Se, por um lado, no início da década é visível uma mudança subtil no panorama político e institucional (subida ao

poder de um partido de direita e consequente alteração das políticas públicas de cinema), esse início também marca o aparecimento de uma nova vaga de realizadores, que concretizam a sua primeira obra na transição da década. Entre esses contam-se os casos mais evidentes de Pedro Costa (1989), Teresa Villaverde (1991) e João Canijo (1988). Este novo impulso aparece associado ao nome do produtor Paulo Branco, nome já decisivo para a consolidação da geração do *novo cinema* nos circuitos internacionais. O caso mais evidente foi o de Manoel de Oliveira, com produção anual de filmes desde 1990, e cuja ligação a Paulo Branco só terminaria em 2003. João César Monteiro, João Botelho e Fernando Lopes são também autores produzidos por Paulo Branco durante os anos 90.

É, no entanto, na segunda metade da década de 90 que a nova geração atinge as suas obras de maior maturidade, ao mesmo tempo que a afirmação do cinema português no contexto dos festivais ganha um evidente fôlego (Prémio Especial do Júri, em Veneza, para “A Comédia de Deus”, de João César Monteiro, em 1995; Prémio do Júri, em Cannes, para “A Carta”, de Manoel de Oliveira, em 1999; para além das incontáveis presenças nas selecções oficiais dos principais festivais). É também altura para o início da segunda fase de João Canijo, com a produção consecutiva de quatro longas metragens numa década.

É sobretudo durante estes anos que se dá uma decisiva alteração nos modos de produção. Esta alteração é proporcionada por dois factores de mudança (Lemière, 2006: 749): (1) a abertura do panorama audiovisual português aos canais privados em 1992; (2) e as consequências da integração europeia (acesso a fundos europeus, co-produções, etc.). Estes factores têm naturais consequências para o paradigma da produção de cinema português, através de uma alteração dos modos de produção (preponderância da figura do produtor enquanto elemento chave na montagem financeira do filme; equipas maiores; profissionalização das rodagens; necessidade de tempos de rodagem curtos, etc.), aquilo ficou conhecido como a “*europização*” dos modos de produção (Lemière, 2006: 760). A mudança terá também consequências ao nível de uma cisão clara entre o cinema de autor e o cinema comercial. Este último, catapultado pelas televisões privadas (sobretudo pelos Filmes SIC), terá um modelo muito próprio, assente em actores cuja carreira é televisiva e através de temáticas populares e chocantes.

Canijo como autor

É, portanto, neste novo paradigma do cinema português que Canijo se projectará para a fase mais decisiva da sua obra, produzida entre 1998 e 2007. Nesta fase, os filmes de Canijo têm algumas características próprias, que vem acentuar, desde logo, uma voz do cineasta, ou aquilo que poderemos designar como a *marca autoral*. Essa marca foi sendo construída de filme para filme (quase que recusando os elementos dos seus dois primeiros projectos) e criando os elementos estruturantes da sua obra. Não será o motivo desta comunicação esclarecer a complexidade do pensamento cinematográfico do realizador, mas para efeitos de simplificação e comparação com a «Escola Portuguesa», poderemos arriscar estabelecer uma grelha de trabalho, assente em três características essenciais: (1) o hiper-realismo, ou o trabalho estético e cinematográfico que Canijo imprime nos seus filmes; (2) a construção de uma narrativa de acontecimentos fortes, baseada na adaptação de tragédias gregas clássicas; (3) e, finalmente, a necessidade imperiosa dos filmes se assumirem como um olhar sobre a identidade nacional.

Façamos, por isso, uma tentativa de clarificação destas características. Desde o início desta segunda fase, com “Sapatos Pretos” (1998), Canijo olha cada filme como uma matéria cinematográfica única. Para isso, o realizador ocupa-se em trabalhar ao pormenor os elementos base dessa matéria: mise-en-scène, fotografia, movimentação da câmara e a direcção de actores. Estas escolhas, apesar de diferentes *nuances* entre filmes, são transversais e seguem uma linha de coerência própria: a escolha de cenários *on location*, cada um específico para a sua narrativa, mas com efeitos comuns que originam a construção de um retrato “(...) rural, interior, ‘inestético’, filmado ‘in loco’ (...)” (Oliveira, 2004); uma necessidade de aproximação do *real* através da utilização de uma câmara móvel (operada em *steady-cam* ou ao ombro) cuja linguagem base é o plano sequência, opção essa que permite uma espécie de continuidade e, ao mesmo tempo, uma quebra motivada pela montagem e os seus sucessivos *jump cuts*; esse *real* é transformado em hiper-realismo através de um trabalho sobre a fotografia, onde são acentuadas as cores (cujos ambientes são diversos entre os diferentes filmes) de forma a carregar simbolicamente o filme com o seu contexto sócio-cultural; finalmente, um trabalho de direcção de actores que é anterior à rodagem, mas que prossegue durante

essa rodagem, de forma a que a passagem do actor à sua personagem tenha uma perspectiva também ela *realista*, no sentido de que o actor deve trabalhar num registo naturalista. Esse *efeito do real* é também conseguido através do trabalho sobre os diálogos, já que eles são construídos em cima das pesquisas que Canijo fez, em locais específicos, na fase anterior à rodagem.

Apesar de “Sapatos Pretos” ser a única longa-metragem (desta segunda fase) a não ter como texto base uma tragédia grega, é a partir deste filme – que, neste caso, adapta um crime passionai de uma história verídica – que Canijo trabalha intensamente as suas narrativas ainda na fase do argumento. Esse trabalho é um *work in progress* entre uma pesquisa *in loco* e um trabalho de adaptação dessa pesquisa numa estrutura narrativa da tragédia grega. Esse trabalho tem uma consequência importante na história dos filmes de Canijo e passa, necessariamente, por acontecimentos fortes que marcam a narrativa: em “Sapatos Pretos”, Dalila envolve-se com um amante, obrigando este a matar o seu marido; em “Ganhar a Vida”, Cidália entra numa profunda crise identitária com a morte misteriosa do seu filho; em “Noite Escura”, uma morte inicial obriga a um sacrifício familiar que conduz a um final terrível (com a morte de dois protagonistas); finalmente, em “Mal Nascida”, Lúcia é violentamente maltratada pela família, conduzindo a outro final violento (também com a morte de dois protagonistas).

É, contudo, o terceiro elemento característico da obra de Canijo que tem levado a uma legitimação da sua obra no contexto nacional: a forma como as suas quatro longas-metragens constroem uma alegoria de Portugal e um olhar negativo sobre o país. Esta análise, contudo, deve ser vista com algum cuidado, já que este “retrato” é, em Canijo, sobretudo um retrato múltiplo, encontrando diferentes elementos de uma identidade difusa e contraditória. Esse caminho, que vem sendo trilhado pelo realizador, partilha a ideia de que a identidade é uma questão instável. Ainda assim, todas estas histórias depreendem uma visão *pessimista* do país, através das suas personagens e da ideia de país que elas incorporam. Estes retratos comportam, assim, as diversas *nuances* do contexto espaço-temporal onde decorre a acção o que implica a multiplicidade de identidades: “Sapatos Pretos” decorre na zona de Sines, numa aldeia pequena, e segue um casal cuja forma de subsistência é a sua ourivesaria e o ouro que vende nas feiras; “Ganhar a Vida” decorre no contexto de um *bidonville* francês, e segue uma

comunidade emigrante em Paris e, mais especificamente, uma família de portugueses emigrados; em “Noite Escura”, a narrativa desenvolve-se à volta de uma família que é dona de uma casa de alterne, algures no interior português, envolvendo-se em contactos perigosos com uma máfia russa; em “Mal Nascida”, a narrativa tem lugar numa aldeia remota do interior de Portugal (Trás-os-Montes), e segue uma família que é dona do café local. Como característica chave das diferentes narrativas, abordada de diferentes ângulos, e com questões identitárias diversas, está o desagregamento da família e o relacionamento instável e violento entre os seus elementos.

Canijo através da «Escola Portuguesa»

Surgem, de imediato, diversas ligações e contradições entre a grelha da «Escola Portuguesa» traçada no início desta comunicação e o *corpus* de questões levantadas pela fase decisiva da carreira de João Canijo.

Há uma evidente alteração nos modos de produção de filmes que afectam directamente João Canijo. Aliás, o período decisivo da sua obra (1998-2007) é um período de intensa profissionalização do sector e da já referida *europaização* dos modos de produção. Como vimos, alguns autores já assinalaram essas mudanças radicais que alteraram o panorama da produção de filmes em Portugal. Actualmente, talvez apenas Pedro Costa possa ser o caso-limite da tentativa de prolongamento desse modo-de-fazer artesanal, característica essencial da “Escola”. Canijo, por outro lado, é, ainda mais, um devedor dos modos de produção televisivos, sobretudo pela carreira que se viu *obrigado* a seguir durante o interregno entre “Filha da Mãe”, de 1990, e “Sapatos Pretos”, de 1998. Durante esse tempo, Canijo trabalhou, como realizador, em três produções televisivas (“Alentejo sem Lei”, “Cluedo” e “Sai da Minha Vida”). Ainda assim, se os filmes de Canijo obedecem a modos de produção convencionais, eles ainda estão limitados a valores de produção *portugueses*, algo que já motivou, no seu caso, à desistência da produção do argumento “Piedade”, face à inevitabilidade de ser necessária uma montagem financeira verdadeiramente *européia*. Contudo, parece-nos ainda haver elementos desse modo de fazer artesanal na forma como Canijo faz a preparação, anterior à rodagem, dos seus filmes. Ficou, por exemplo, conhecida a forma como Canijo investigou para “Noite Escura”, visitando, durante meses, muitas casas de

alterne em Portugal. Também a preparação de “Ganhar a Vida” obedeceu a uma pesquisa, nas comunidades portuguesas em França, antes de começar a rodagem do filme. Esta preparação é também importante na forma como, na fase anterior à rodagem, Canijo trabalha com os seus actores. Em todos estes elementos torna-se relevante a questão do *tempo*, algo que é referido em diversos autores como uma característica determinante da não-industrialização do cinema português. Vai também nesse sentido a constatação de que Canijo concretiza os seus projectos de três em três anos.

É através desta preparação que Canijo inicia a sua marca autoral. E essa marca é reforçada e ampliada pela forma particular com que Canijo trabalha a estética e a narrativa nos seus filmes (como já abordamos). Essa “invenção formal” é a característica distintiva que coloca Canijo, actualmente, como um dos grandes autores da nova geração do cinema português (alinhando, na maior parte dos discursos sobre esta nova geração, com os nomes de Pedro Costa e Teresa Villaverde). Ainda que com uma complexidade diferente, percebemos que, deste ponto de vista (o cinema português como um cinema de olhares únicos), Canijo é um dos expoentes do prolongamento do cinema de autor, apesar de o fazer já num registo de produção convencional.

É através da análise sobre a obsessão pela questão nacional que o contraste entre Canijo e a “Escola” se torna mais pertinente. Numa primeira e superficial abordagem, parece claro que os filmes de Canijo são prolongamentos naturais da “Escola”, pela necessidade absoluta de, nas suas narrativas, se fazer um olhar metafórico e pessimista sobre a condição de Portugal. Para além disso, é nos elementos mais significativos deste olhar nacional que as comparações são mais óbvias: os filmes de Canijo, como vimos, estão construídos sobre a fragmentação familiar, o que é uma característica visível nos filmes da «Escola Portuguesa». Também a presença constante da morte como elemento estruturador da narrativa revela um olhar necrófilo como o que Paulo Filipe Monteiro descobriu em grande parte dos filmes portugueses entre os anos 70 e 80. Contudo, é noutros elementos mais subtis que poderemos encontrar algumas diferenças no discurso sobre a questão nacional. Essas diferenças estão, sobretudo, na construção narrativa e estética dos filmes de Canijo: por um lado, verifica-se que as narrativas, apoiadas em textos clássicos, evidenciam elementos catalisadores da acção que obrigam a rupturas fisicamente violentas. Nesse sentido, a ausência e o não-acontecimento não são

elementos constantes do léxico cinematográfico do realizador. Contrariando o verso de O'Neill, muitas vezes citado para caracterizar a «Escola Portuguesa» – “esta pequena dor à portuguesa/ tão mansa quase vegetal”, e que inicia o filme “Um Adeus Português” – em Canijo toda a estrutura familiar explode com consequências fisicamente violentas.

Também a forma hiper-realista da câmara de Canijo contraria, de certa forma, a incapacidade para olhar o “real”, algo que tinha sido também notado por Monteiro. Essa diferença estilística é notória na forma como Canijo se afasta de um estilo austero da «Escola Portuguesa». Em consequência destas diferenças, a questão nacional em Canijo é uma questão actual, que enfrenta as nossas identidades como resultado das histórias particulares do nosso tempo. A «Escola Portuguesa», como um todo, observava na questão nacional uma “(...) tematização de Portugal como ideia abstracta (...)” ou “(...) uma alma ferida pelas perdas de Portugal (...)” (Monteiro, 2004: 65, 68).

Não podemos, em conclusão, fazer uma análise simplista numa questão complexa entre gerações muito próximas no cinema português. Como pretendemos mostrar, há diversos elementos que atestam a paternidade cinematográfica de João Canijo, assim como há outros que nos mostram a transformação inevitável do imaginário do cinema português actual. Mas sentimos que há, em Canijo, muitos elementos novos que justificam um olhar mais demorado sobre as problemáticas que os seus filmes levantam (e, em especial, a questão nacional). Resta-nos reafirmar a necessidade da «Escola Portuguesa» precisar de uma clarificação histórica, assim como o extenso campo de investigação sobre os novos caminhos do cinema português que, na nossa opinião, são um terreno estimulante de diversidade cinematográfica.

Referências bibliográficas

Baptista, Tiago (2008). *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa, Tinta-da-China.

Coelho, Eduardo Prado (1983). *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Costa, João Bénard da (1991). *Histórias do cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Costa, João Bénard da (2007). *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Costa, José Manuel (2004). "Questões do Documentário em Portugal." *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa, Número - Arte e Cultura.

Ferreira, Carolin (2007). *O Cinema Português Através dos seus Filmes*. Porto, Campo das Letras.

Grilo, João Mário (2006). <<O >>*cinema da não-ilusão*. Lisboa, Horizonte.

Lemière, Jacques (2006). "«Um centro na margem»: o caso do cinema português." *Análise Social* XLI (180): 731-765.

Monteiro, Paulo Filipe (2004). "O Fardo de Uma Nação." *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa, Número - Arte e Cultura.

Oliveira, Luís Miguel (2004). "Cheira a Morte." *Público*. Lisboa.