

CINEMA EM PORTUGUÊS

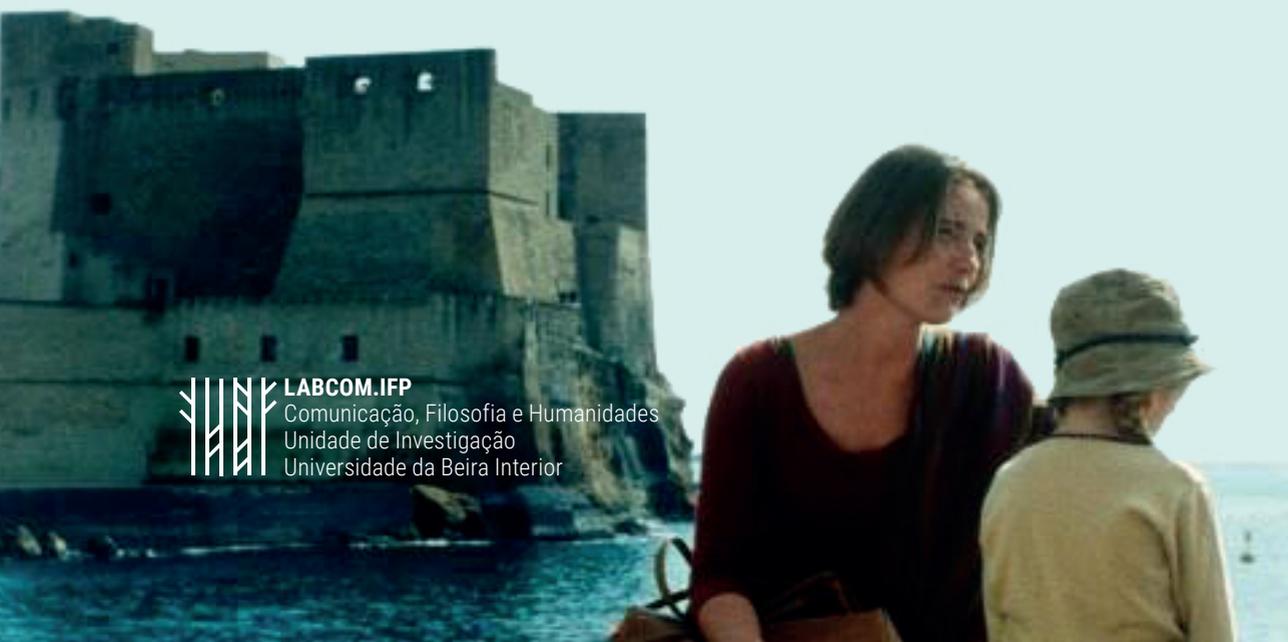
VII JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior



CINEMA EM PORTUGUÊS

VII JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS.)



LABCOM.IFP
Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português
VII Jornadas

Editores

Frederico Lopes
Paulo Cunha
Manuela Penafria

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

ARS

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-266-5 (papel)

978-989-654-268-9 (pdf)

978-989-654-267-2 (epub)

Depósito Legal

402720/15

Tiragem

Print-on-demand

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2015

© 2016, Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria.

© 2016, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Introdução Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria	7
Os Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira no cotejo com a Literatura de Viagens Wiliam Pianco	11
Representações da Ditadura Portuguesa: As imagens de arquivo enquanto artefactos de memória em <i>Fantasia Lusitana e 48</i> Isabel Macedo, Rita Bastos e Rosa Cabecinhas	31
Os cinemas de Cabo Verde: A visão de um estrangeiro Jorge Luiz Cruz	59
O Nascimento do Cinema Moçambicano Sílvia Vieira	69
Coprodução no Ibermédia: Uma análise dos filmes brasileiros coproduzidos com apoio do fundo entre 2003 e 2013 Helyenay (Nay) Araújo	87
Produção, Indústria e Cinema Português Ágata Marques Fino	101
Cinema de Garagem: Distribuição e exibição de cinema em Portugal Paulo Cunha	117

Introdução

A presente publicação reúne sete das dez comunicações apresentadas durante as VII Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 5 e 7 de novembro de 2014 na UBI, organizadas pelo Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Ao longo da última década, o cinema português tem sido uma preocupação central dos cursos de licenciatura e mestrado em Cinema da UBI, procurando contribuir para uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro da prática cinematográfica entre nós e dando continuidade a um projeto desenvolvido pelo LabCom.IFP, na linha de investigação dedicada ao cinema, visando promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no universo de países que partilham a língua portuguesa.

Para além da natural importância para os alunos de Cinema da própria instituição, as Jornadas Cinema em Português têm-se consolidado nacional e internacionalmente como um espaço privilegiado e reconhecido de fórum sobre problemáticas atuais que juntam investigadores e professores que se dedicam ao estudo do cinema em língua portuguesa, com abordagens diversas.

Mais recentemente, e devido ao crescente interesse de investigadores estrangeiros, particularmente brasileiros, as Jornadas Cinema em Português têm alargado a discussão aos casos das cinematografias produzidas em territórios onde o português é língua oficial ou dominante, procurando integrar estas obras como um exemplo das novas dinâmicas artísticas, culturais e sócio-económicas que têm marcado os anos mais recentes.

Respeitando o seu próprio histórico, a sétima edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar.

O primeiro texto é da autoria de Wiliam Pianco, centrando-se em torno da obra de Manoel de Oliveira e das múltiplas leituras que ela proporciona, propondo uma leitura comparada entre o conceito de literatura de viagem e alguns filmes do cineasta português que integram um corpus possível em torno do conceito de filmes de viagens e alegoria histórica. O texto seguinte, assinado em coautoria por Isabel Macedo, Rita Bastos e Rosa Cabecinhas, analisa duas representações da ditadura veiculadas pelo cinema produzido em Portugal: dois documentários recentes – *Fantasia Lusitana* (2010, de João Canijo), e *48* (2010, de Susana Sousa Dias) – que são propostos como casos de estudo para uma reflexão sobre a desconstrução dos discursos oficiais e a (re)construção da memória coletiva, em concreto durante a ditadura do Estado Novo português.

Jorge Luiz Cruz e Sílvia Vieira trazem as suas leituras de duas cinematografias de países de língua portuguesa, respetivamente Cabo Verde e Moçambique. Cruz propõe olhar para o atual panorama cinematográfico cabo-verdiano a partir do Brasil, questionando as difíceis condições de implantação e consolidação da sétima arte nesse arquipélago africano, inventariando algumas figuras e iniciativas que se destacam. No seu texto, Vieira debruça-se sobre o cinema moçambicano e o seu frágil contexto de produção, demasiado dependente dos apoios externos, e de exibição, com uma deficiente rede de distribuição e de difusão e uma escassez de salas. Apesar das dificuldades, Vieira propõe fazer uma leitura transversal da história do cinema contemporâneo em Moçambique, convocando para a discussão os realizadores Licínio de Azevedo, Sol de Carvalho, José Cardoso, João Ribeiro, Pipas Forjaz e Mikey Fonseca.

No último bloco, os investigadores Helyenay (Nay) Araújo, Ágata Marques Fino e Paulo Cunha debatem questões relacionadas com os modos de produção e circulação do cinema. Em concreto, Araújo apresenta resultados de uma pesquisa sobre o programa Ibermedia e foca a sua atenção num

período e geografia específicas, os filmes brasileiros coproduzidos com apoio desse fundo entre 2003 e 2013, reflectindo sobre a produção cinematográfica em regime de coprodução como uma saída para os países latino-americanos que pressionados em sua cadeia produtiva pela hegemônica indústria cinematográfica norte americana têm dificuldades em desenvolver suas cinematografias. No seu texto, Fino propõe olhar para a produção cinematográfica portuguesa como um modelo industrial mais orientado para a promoção da arte do que para o lucro, tal como a generalidade da europeia e por oposição ao cinema norte-americano, e por isso mais assente em apoios governamentais do que em privados. Esboça ainda uma hipótese de relação entre o cinema português e o público e mercado intermediada pela ideia de produção. Finalmente, Cunha apresenta um estudo exploratório sobre o atual panorama dos setores de distribuição e exibição de cinema em Portugal, propondo uma reflexão sobre os novos modos de produção e circulação no cinema português contemporâneo e sobre as condições de existência e sobrevivência do cinema independente em Portugal.

Pelo segundo ano consecutivo, as Jornadas integraram uma programação de cinema mais vasta programada em parceria com a Associação Luzlinar, a Cinemateca Portuguesa e Câmara Municipal do Fundão. Durante uma semana, entre a Covilhã e o Fundão, mais concretamente entre a Cinubiteca e A Moagem, foram também oferecidos à comunidade uma Oficina de Montagem coordenada por Manuel Mozos, um conjunto de apresentações subordinadas ao tema da Censura ao Cinema em Portugal e um ciclo de cinema denominado *Filmes Proibidos*, que contou com a presença de diversos realizadores, investigadores, programadores e críticos de cinema.

A imagem escolhida para a capa da presente publicação é também uma homenagem ao cineasta Manoel de Oliveira, figura maior do cinema que faleceu este ano. Presente em quase todas as edições das Jornadas, Manoel de Oliveira foi o mote para a edição inicial, em dezembro de 2008, quando se assinalou o centenário do seu nascimento. Apesar de desaparecer fisicamente, o seu génio ficará imortalizado na sua obra cinematográfica.

Por fim, queremos deixar uma palavra de agradecimento a diversas pessoas que tornaram possível a realização da sétima edição das Jornadas e a edição da presente publicação. Antes de mais, aos investigadores que

partilharam os seus trabalhos, e que muito contribuíram para a qualidade científico e para o reconhecimento deste evento exclusivamente dedicado às cinematografias faladas em português. Do mesmo modo, estendemos o nosso agradecimento aos moderadores das sessões por também contribuírem para o enriquecimento do debate entre oradores e ouvintes. Ao Magnífico Reitor, Professor Doutor António Fidalgo, e ao Professor Doutor Paulo Serra, presidente da Faculdade de Artes e Letras, deixamos uma palavra de agradecimento por todo o apoio e incentivo dados à realização das Jornadas, desde a sua primeira edição. Estamos também agradecidos por toda a ajuda e disponibilidade manifestada e prestada pela Dra. Mércia Pires, sempre excelente no trabalho de secretariado, pelo Dr. Fernando Cabral, no apoio logístico às sessões, pelo Dr. Marco Oliveira, no apoio informático, e pela Dra. Cristina Lopes, no trabalho gráfico.

Os editores

Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria

OS FILMES DE VIAGEM DE MANOEL DE OLIVEIRA NO COTEJO COM A LITERATURA DE VIAGENS

Wiliam Pianco¹

Resumo

A partir de estratégias narrativas constituidoras dos chamados Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira, a saber, a recorrência do uso da viagem nos enredos e a elaboração de alegorias históricas, o presente artigo versará sobre o contraste desse corpus com a Literatura de Viagens, bem como sobre o contributo que esse encontro pode oferecer ao entendimento concernente à gênese crítica e criativa de Manoel de Oliveira. Nesse âmbito, também será debatida a pertinência da condição geopolítica de Portugal na obra oliveiriana.

Palavras-Chave

Manoel de Oliveira. Filmes de Viagem. Literatura de viagens.

1. Apresentação

Partindo do pressuposto de que existem recorrências temáticas, formais e conceituais no conjunto formado pelas longas-metragens *O sapato de cetim* (1985), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *Um filme falado* (2003) e *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007), defendo a denominação deste corpus como *Filmes de Viagem de*

1. Wiliam Pianco é bolseiro da CAPES – Coordenação de Pessoal de Nível Superior (Brasil) pelo Programa de Doutorado Pleno no Exterior. É doutorando em Comunicação, Cultura e Artes pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Contacto: wiliam_pianco@yahoo.com.br

Manoel de Oliveira. No caso, a hipótese que aludo é a de que o realizador, em tais títulos, utiliza estratégias narrativas ancoradas em duas características principais: as viagens (nos planos temático e formal) e a alegoria histórica (no plano conceitual).

Este conjunto de filmes – com suas estratégias retóricas particulares, vinculadas às viagens e às alegorias – sugere um tal discurso elaborado por Manoel de Oliveira que instiga a relação entre passado e presente, de modo a indicar o vínculo entre problemáticas anteriores e dilemas da atualidade, possibilitando, assim, uma reflexão sobre possíveis vetores históricos que desembocam em um entendimento da contemporaneidade orientado pela lógica *intenção-enunciação-interpretação*². Desse modo, é possível empreender uma análise de discurso que considere os agentes narrativos como personificações de identidades relacionadas à história de Portugal. Para tanto, estão em pauta alegorias nacionais constituídas sobre indivíduos (os protagonistas dos filmes em questão) e coletividades (os demais viajantes que, nos mesmos títulos, estão relacionados às questões internacionais da União Europeia e do mundo).

Diante dessas afirmativas, lançar interrogantes metodológicos sobre os *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira* pode ser um profícuo caminho no sentido de validar e aprofundar hipóteses que orbitam ao seu redor.

Tema de interesse central neste texto, a categoria *viagem* adquire características singulares na interpretação alegórica dos filmes oliveirianos quando percebida à luz do compromisso ético, estético e universalista do realizador³ – compromisso este inclinado ao projeto expansionista

2. De acordo com o entendimento formalmente estabelecido, a “alegoria” trata de um recurso de retórica em que alguém afirma algo (A) com a intenção de significar algo diferente (B) (KOTHE, 1986; HANSEN, 2006). No caso da “alegoria histórica”, está em pauta a comparação entre um evento do passado e um episódio do presente. Minha argumentação está de acordo com a formulação clássica em torno da noção de “alegoria”, porém, orientada pelo célebre ensaio de Ismail Xavier, “A alegoria histórica” (2005). Em seu trabalho, o autor sustenta a pertinência de se aplicar a tríade intenção-enunciação-interpretação como procedimento metodológico que visa atentar para o percurso de uma determinada análise cinematográfica: partir das pretensões do realizador, passar pela obra cinematográfica em si e chegar aos resultados de compreensão relacionados (também, mas não só) ao repertório sociocultural do próprio analista.

3. De acordo com o que abordarei ao longo deste trabalho, minha defesa é a de que Oliveira mantém seu compromisso ético, que é, essencialmente, português-cristão; estético, em respeito às suas características autorais, de acordo com sua linguagem cinematográfica; e universalista por representar, em seus filmes, teses amplas por meio de exemplos particulares, individualizados.

português dos séculos XV e XVI. Por tal motivo, conforme demonstrarei adiante, a filmografia de Oliveira provoca uma análise associativa entre Literatura de Viagens e teorias do campo cinematográfico⁴.

Procurarei orientar minha ordenação de ideias a partir de alguns questionamentos: por exemplo, assumindo a obra oliveiriana como eixo central, seria possível estabelecer um contraste operacional entre as teorias cinematográficas e as teorias literárias pontualmente voltadas ao uso da viagem como matéria de expressão? A partir disso, quais seriam os saldos da contraposição estabelecida entre os *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira* e parte da teoria dedicada à Literatura de Viagens em Portugal? Ou, mais especificamente, assumindo estratégias narrativas que lançam mão da alegoria histórica em seu discurso, o *corpus* em causa utiliza uma estrutura classificatória semelhante a dos estudos dedicados à Literatura de Viagens? Se sim, por quê?

Como ferramental metodológico colocaremos em debate o artigo *Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira* (2012), de autoria da investigadora Carolin Overhoff Ferreira. O texto em pauta versa sobre a competência do cinema oliveiriano em abordar variações geopolíticas da Europa e do mundo contemporâneo, embora mantendo-se fiel à sua vocação universalista embasada no legado cultural cristão e no projeto de expansão marítima de Portugal.

Abordarei também a proposta de tipologia para a Literatura de Viagens apresentada por Fernando Cristóvão em seu artigo *Para uma teoria da Literatura de Viagens* (2002). Todavia, com especial atenção ao tipo *Viagens de expansão* e às suas variantes *expansão política*, *expansão da fé* e *expansão científica*, questionando a sua aplicação sobre a obra oliveiriana.

Com o contato entre estes dois textos, de modo específico, e com o uso de uma bibliografia ampla, vislumbrarei possíveis respostas para as problemáticas lançadas.

4. O termo “Literatura de Viagens”, ao longo de todo este artigo, e conforme será apresentado, estará referido de acordo com a definição proposta por Fernando Cristóvão (2002).

2. Os Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira

Sinteticamente, três características fundamentais conferem o caráter de *corpus* ao grupo composto por *O sapato de cetim*, *Non, ou a vã glória de mandar*, *Viagem ao princípio do mundo*, *Palavra e utopia*, *Um filme falado* e *Cristóvão Colombo – o enigma*: a recorrência do uso de viagens em suas narrativas, a construção de alegorias históricas e a adesão ao compromisso ético-estético-universalista oliveiriano.

A recorrência da viagem é explorada de acordo com distintos propósitos narrativos ao longo dos seis filmes supracitados. No plano da enunciação, atendo-se aos deslocamentos exclusivos de seus protagonistas, é possível notar a associação das viagens a temas como *frustração amorosa*, *guerra colonial*, *memória*, *utopia*, *legados culturais* e até a *nacionalidade de Cristóvão Colombo* – respetivamente de acordo com a ordem cronológica das produções. Com relação ao aspeto formal, para além das tão conhecidas marcas autorais de Manoel de Oliveira (uso de prolongados planos-fixos; atuações associadas à estética teatral, com explícita atenção aos diálogos dos personagens; montagem lenta; encadeamento sucessivo de sequências em respeito à organização narrativa), as rotas dos *Filmes de Viagem* implicam o desvelar de espaços distintos ao serem percorridas ora via estradas ora via mar.

A aparente desconexão dos títulos diante da recorrência do uso do elemento *viagem* pode ser atribuída a uma análise atenta exclusivamente ao plano da *enunciação*. Já o caráter de unidade aqui proposto refere-se também à aplicação dos planos *intenção* e *interpretação* sobre o *corpus*. Em outras palavras, de acordo com essa ideia, as *viagens* dentro de tal filmografia encontram seu perfil unívoco ao serem percebidas dentro da estrutura *intenção-enunciação-interpretação*.

Minha hipótese é a de que a recorrência da viagem, nesse caso, reforça o uso da alegoria histórica como outra característica do conjunto investigado (por isso a pertinência da estrutura de análise proposta). Acredito que o sentido dessa opção – a frequência de viagens, deslocamentos, trânsitos – é justificado pela alegoria histórica elaborada a partir das personificações dos personagens. Defendo que nesse *corpus* os respetivos protagonistas

consolidam-se como personificações alegóricas da nação portuguesa ou reforçam sentidos identitários atrelados à história e aos espaços de Portugal – personificações nacionais e sentidos reforçados, justamente, pelas implicações que as rotas e os rumos dos personagens propiciam.

As figuras alegóricas criadas por Oliveira indicam um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica. Seu discurso propõe um entendimento da história que acaba por implicar o sentimento conflituoso entre um passado mitificado como glorioso e um presente em crise.

Relativamente à rota do discurso elaborado pelo realizador ao longo do *corpus*, ela parte dos feitos mais distantes de Portugal, livra-se do incômodo maior – a crença e dependência do sebastianismo, decorrente, em grande medida, do jugo imposto pelos espanhóis –, convoca o espectador a uma reflexão, ao instigá-lo a seguir adiante com suas próprias forças após a Revolução de 1974 (*O sapato de cetim* e *Non, ou a vã glória de mandar*); volta a salientar os perigos de uma tradição distanciada dos avanços e relacionamentos contemporâneos, sobretudo aqueles diretamente ligados à Europa (*Viagem ao princípio do mundo*); convoca a *palavra* como ferramenta fundamental na luta contra o isolamento que parece condenar Portugal – mas não a palavra solta, vazia, e sim aquela carregada de esperança, de utopia (*Palavra e utopia*); relembra que Ocidente e Oriente são percepções pautadas também por interesses políticos e ideológicos (sejam do passado, sejam do presente), para denunciar a complexa relação de Portugal com a Europa (*Um filme falado*); e, por fim, sublinha que grandes feitos de sua nação estão no passado, na imagem sacralizada dos tempos imperiais, mas que não devem, por isso, ser desdenhados – pelo contrário, podem ser evocados como reflexões críticas acerca do seu contexto atual (*Cristóvão Colombo – o enigma*).

Neste âmbito, ganha destaque a figura da viagem que, na narrativa dos filmes, ocorre nos eixos Europa-África-América (*O sapato de cetim*), Portugal-África (*Non, ou a vã glória de mandar*), França-Espanha-Portugal (*Viagem ao princípio do mundo*), Brasil-Portugal, Portugal-Brasil e Portugal-Europa (*Palavra e utopia*), Ocidente-Oriente (*Um filme falado*), Portugal-EUA (*Cristóvão Colombo – o enigma*). Há, além disso, o fato de seus protagonistas,

ao partirem de Portugal para destinos diversos, constituírem menções aos feitos alcançados por Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Fernão de Magalhães, Cristóvão Colombo e Fernão Mendes Pinto entre os séculos XV e XVI.

O desafio colocado, ou seja, a metodologia de interpretação alegórica dos *Filmes de viagem de Manoel de Oliveira* passa pela dialética entre o “significado oculto” e a necessidade de decifrar a verdade, provocada pela alegoria a partir da noção de um “texto a ser decifrado” (XAVIER, 2005). Portanto, “uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente” (*Idem*: 354).

Quando adotada a leitura alegórica nesse *corpus*, a dimensão crítica ao discurso eurocêntrico, de fato, é uma das *nuances* percebidas. No entanto, se por um lado as personagens representam nações associadas à dimensão de mundialização, em que frequentemente remetem à crítica ao eurocentrismo e à afirmação de uma perspectiva pertinente ao “multiculturalismo policêntrico” (SHOHAT & STAM, 2006), se a compreensão dos sentidos implicados nas alegorias históricas dentro dos *Filmes de Viagem* pode ser tomada como possibilidade que instiga a percepção de uma narrativa que se dá em âmbito globalizado⁵, por outro lado ela incide em um curioso paradoxo.

O paradoxo a que me refiro é proposto e explorado por Carolin Overhoff Ferreira a propósito de seu ensaio *Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira* (2012). Em seu texto, a pesquisadora defende o visionamento de toda a filmografia oliveiriana a partir de duas perspectivas: a condição humana e a condição geopolítica. Relativamente ao segundo aspeto de sua proposição (no qual se inserem os aqui chamados *Filmes de Viagem* e o interesse de Oliveira

5. A defesa da existência de um discurso crítico ao eurocentrismo e adepto às perspectivas de um “multiculturalismo policêntrico” nos *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira* está na base de minha dissertação de mestrado intitulada “A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado” (PIANCO, 2011). No entanto, a partir do contato com o trabalho de Carolin Overhoff Ferreira (2012), sustento que a “crítica ao eurocentrismo” incide em apenas um aspeto do discurso oliveiriano – ou seja, não desautoriza a argumentação inicial, mas a reestrutura e complementa.

pelo contexto geopolítico de Portugal ao longo das últimas décadas), Carolin Overhoff sustenta que Manoel de Oliveira percorre uma trajetória fiel ao seu compromisso ético cristão e português. E essa trajetória seria marcada por um curioso paradoxo: ao passo que o cineasta critica as expansões motivadas pela ganância dos povos ao longo dos tempos, também saúda a “inquestionável missão e diferença do povo português” (FERREIRA, 2012) ao deixar como legado para a história a unificação dos povos justificada por uma dádiva divina.

A evolução de sua filmografia ainda pode ser notada dentro de uma escala progressiva de abordagens do espaço relacionadas às preocupações políticas do realizador: o local; o nacional; o supranacional; o transnacional; e o global⁶. A ordenação dessa escala é sucessiva, ou seja, do princípio de sua carreira para o fim. E obedecem sempre a uma estratégia de propósito universalista, ou seja, de exemplificar o todo a partir de um caso – alcançar o geral de sua tese pelo deslindar do específico.

O “curioso paradoxo” de Oliveira é, por conseguinte, o respeito ao seu compromisso ético-estético-universalista.

3. As viagens dentro do *corpus*

Esta seção do artigo é dedicada à avaliação dos distintos modos em que a *viagem* surge no *corpus* oliveiriano. Todavia, em respeito à economia do espaço determinado e em favor da ordenação das ideias propostas, apresentarei minhas considerações atento, sobretudo, aos protagonistas dos *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira* no âmbito da *enunciação* e não no da *interpretação*.

Portentosa adaptação da clássica peça teatral homônima de Paul Claudel, *O sapato de cetim* situa a sua narrativa entre o final do século XVI e o princípio do XVII para contar a história de amor impossível, irrealizável fisicamente entre Don Rodrigue (Luís Miguel Cintra), vice-rei espanhol da América do Sul, e Dona Prouhèze (Patricia Barzyk), casada com um conselheiro do

6. Alguns exemplos de abordagens são: local - *Douro, faina fluvial* (1931); nacional - *Aniki-Bobó* (1942) e *Viagem ao princípio do mundo*; supranacional - *O sapato de cetim*; transnacional - *Non, ou a vã glória de mandar* e *Palavra e utopia*; e global - *Um filme falado* e *Cristóvão Colombo - o enigma*.

rei de Espanha. O título aborda o momento da história em que Portugal encontrava-se sob o jugo da coroa espanhola, quando prepotentes nações europeias disputavam o que acreditavam ser o domínio mundial.

A *longuíssima*-metragem, com quase sete horas de duração, reproduz fielmente (e quase exclusivamente) os diálogos criados por Claudel em 1929. Exceção feita quando o enredo de Oliveira explica o contexto social de opressão pelo qual passa Portugal naquele período ao acrescentar cenas extras à peça original.

Em *O sapato de cetim*, o espectador não tem diante de si uma viagem, mas viagens – no plural da palavra e na pluralidade das suas possibilidades. Ainda que minhas atenções estejam voltadas ao protagonista do filme, Don Rodrigue, essa regra não se altera. Como não se altera o modo dessas viagens: todas elas, necessariamente, ocorrem por meio de uma figura essencial desse título oliveiriano: o mar.

E pelo mar, como não poderia deixar de ser, acontecem as seis grandes viagens do protagonista: (1) a primeira delas, na verdade, é a última, pois a história de Rodrigue tem início com este navegando à deriva, dentro de uma construção narrativa em que a cena em questão revela-se, posteriormente, um *flashforward* justificado pelo desfecho da obra: esta é a mesma viagem que encerra a saga de Rodrigue no final do filme; (2) antes de seguir à América do Sul, por ordem de seu rei, o personagem traça a rota Europa-África em busca de sua amada Prouhèze; (3) o encontro entre ambos não se realiza; dessa maneira, Rodrigue finalmente cumpre sua missão: percorre o eixo África-América do Sul; (4) passados anos, e sabendo que Dona Prouhèze permanecera cativa por dez anos em Mogador, a rota agora é percorrida no sentido oposto: o personagem vai da América do Sul para a África; (5) decepcionado com o segundo casamento de Prouhèze, agora com Don Camille (Jean-Pierre Bernard), a fuga é maior e com destino menos concreto: Rodrigue (em posse da pequena Maria Sete-Espadas, filha de Camille e Prouhèze, mas entregue por esta ao viajante) segue da África para o Oriente; (6) por fim, uma nova elipse temporal, de uma década, e o personagem navega do Oriente para a Europa.

Non, ou a vã glória de mandar acompanha a viagem de um grupo de soldados portugueses, em direção a uma ex-colônia africana de Portugal, para que possam guerrear defendendo os interesses dos colonizadores. A narrativa do filme se dá nos dias que antecedem a Revolução de 25 de abril de 1974, a Revolução dos Cravos, que determina o fim da ditadura salazarista/marcelista. O filme aborda passagens históricas que dizem respeito aos feitos portugueses para assumir uma posição de império mundial e às tentativas também frustradas de união entre Portugal e Espanha na Península Ibérica. Narrativamente, em *Non* há uma viagem principal, de primeiro nível; e há viagens secundárias, metadieéticas. A primeira delas ocorre por meio do grupo de soldados que percorrem, sobre um caminhão, uma estrada de terra, empoeirada, em África, tendo como destino a guerra, a morte. As viagens, as de segundo nível, na verdade, são elipses temporais que transportam esses mesmos soldados para o passado, para diferentes episódios da história portuguesa em que o país encontrou o fracasso proveniente das negativas do destino e/ou de sua “vã glória de mandar”. Essas viagens são narradas pelo Alferes Cabrita (Luís Miguel Cintra), estudante de História antes da guerra colonial e líder do grupo militar.

Viagem ao princípio do mundo conta a história de Afonso (Jean-Yves Gautier), um ator francês de descendência portuguesa, que deseja conhecer a terra natal de seu pai. Para isso ele conta com a ajuda de um grupo de amigos portugueses (Leonor Silveira, Diogo Dória) que aceitam conduzi-lo até o pequeno povoado onde vivera seu pai durante a infância e a juventude. Entre os seus acompanhantes está um diretor de cinema, de nome Manoel (Marcello Mastroianni).

Este é o único filme do *corpus* em que o deslocamento dos personagens acontece exclusivamente via estradas pavimentadas. Outra exclusividade do título é a partilha de seu protagonismo: se a descendência de Afonso é a justificativa para que o grupo siga em direção ao interior de Portugal (desde Espanha), são as memórias do português Manoel que ilustram as paragens e paisagens ao longo do percurso. Desse modo, o título explora o complexo campo da partilha de memórias em uma viagem que parece ser múltipla: memórias pessoais (por conta dos protagonistas) e coletivas (o entendimento de Portugal como “princípio do mundo”).

Palavra e utopia trata da vida e da obra de Padre António Vieira (Ricardo Trêpa, Luís Miguel Cintra e Lima Duarte, conforme as três etapas da vida do jesuíta retratadas no filme), que, ao longo do século XVII, dedicou-se à luta por melhores condições de sobrevivência para escravos índios e negros no Brasil, influenciou na política mercantil de Portugal e pregou famosos sermões para escravos, soldados, reis e rainhas. Sua história é marcada por conflitos com a Inquisição, a perda de sua voz ativa e passiva como orador, a admiração e o sucesso obtidos em Roma, pelo desprezo em Portugal e a solidão e a doença no Brasil. A realização de *Palavra e utopia* está situada dentro de um contexto de iniciativas em parceria Brasil-Portugal como forma de celebrar/lembrar o quinto centenário de aniversário da chegada dos portugueses em terras além-mar. Dado curioso em torno de seu enredo é o fato de, ao evocar a história de Vieira, Manoel de Oliveira retomar em sua obra o período em que Portugal esteve sob o jugo espanhol, além de colocar como missão do padre algo sabidamente improvável: a sua luta por melhores condições de vida dos escravos negros no Brasil⁷.

O mar volta a ser o cenário das viagens em *Palavra e utopia*. E as rotas são três: Portugal-Brasil, Brasil-Portugal e Portugal-Europa. Tanto o espaço quanto o destino das viagens implicam três contextos: a unificação entre povos-irmãos, a liderança mundial exercida por Portugal e a utopia vieirista de um mundo mais justo pela via cristã.

Um filme falado narra a viagem de navio realizada por mãe e filha portuguesas (respetivamente, Leonor Silveira e Filipa de Almeida), de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, aonde devem encontrar com o pai da menina. Durante o trajeto, que se dá majoritariamente pelo Mar Mediterrâneo, Rosa Maria, que é professora de História, pode explicar à sua filha a relevância das cidades que vão conhecendo para a constituição das civilizações ocidentais e orientais. Outros personagens ganham importância ao longo do filme: uma empresária francesa (Catherine Deneuve), uma ex-modelo italiana (Stefania Sandrelli), uma cantora grega (Irene Papas) e o comandante do navio, um estadunidense (John Malkovich).

7. De acordo com a literatura especializada, ao longo de sua vida, Padre Vieira teria lutado exclusivamente pelos direitos dos índios brasileiros – sua dedicação aos escravos negros é um dado acrescentado por Manoel de Oliveira à sua biografia nesse filme.

O cenário da viagem, em *Um filme falado*, mais uma vez é o mar, mas agora o Mediterrâneo. E o destino desta, tal qual o projeto de Vasco da Gama no final do século XV, é a Índia. Mais precisamente, o Oriente. O deslocamento principal desse filme, aquele para o qual o espectador atenta desde o princípio é o de mãe e filha portuguesas, mas o cruzeiro comporta outros personagens que, se não disputam o estatuto de protagonismo com aquelas, merecem atenção especial justamente por suas qualidades enquanto viajantes. Nesse sentido é que a *viagem*, outra vez, torna-se *seviagens*. E os motivos para tal são diversos: aprendizado e reunião familiar (as portuguesas); profissional (o comandante do navio); lazer e turismo (a francesa e a grega); e terapia (a italiana).

Cristóvão Colombo – o enigma conta a história de Manuel Luciano que, nascido em Portugal, vive e torna-se médico nos Estados Unidos, mas que retorna à sua terra natal para casar e dar sequência, ao lado de sua esposa, à investigação que é tema de uma pesquisa que ele empreende ao longo da vida: comprovar que Cristóvão Colombo era português. O filme, inspirado no livro *Cristóvão Colon era português* (2006), de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva, apresenta o casal de investigadores em dois momentos de suas vidas: quando mais jovens, interpretados por Ricardo Trêpa e Leonor Baldaque; quando mais velhos, o casal é interpretado por Manoel de Oliveira e por sua esposa, Maria Isabel de Oliveira.

Relativamente à viagem no filme, ela é, no âmbito temático, quase exclusivamente dedicada à obsessão do protagonista: a busca pela verdadeira nacionalidade de Colombo. Mas há, entretanto, a viagem que ocorre por ordem do pai do jovem Manuel Luciano, que o obriga (junto ao irmão) a seguir de Portugal para os EUA; e, pelo menos, três outras mais: passados anos, Manuel forma-se médico em Portugal, retorna para os EUA e, mais uma vez, para o seu país, onde se casa com Sílvia.

Já superados os primeiros deslocamentos, casado e formado em medicina, o investigador pode, enfim, se dedicar ao seu grande tema de interesse. A partir de então, o casal empreende uma longa viagem de carro pelo território português, de norte a sul, do Porto ao Algarve. Uma elipse temporal de 40 anos e o casal está novamente nos EUA, deslocando-se por terra e mar, averiguando os vestígios da passagem de Colombo pelo país e os registros

históricos da chegada dos navegantes ao continente americano. Por fim, pela primeira e única vez no *corpus* oliveiriano, é apresentada uma viagem realizada pela via aérea, de avião⁸: quando o casal segue dos EUA em direção à ilha do Porto Santo, na Madeira, para visitarem o museu dedicado à memória de Colombo.

Tal como em *Um filme falado*, mas sem a mesma sutileza retórica e ironia, *Cristóvão Colombo – o enigma* adota o procedimento didático para explorar seu enredo. Nesse sentido, a viagem pelas origens do navegador do século XV é também uma viagem pela história e, mais precisamente, pela história portuguesa.

4. Uma aproximação à Literatura de Viagens

Recorrerei rapidamente ao campo dos estudos literários com o interesse último na interdisciplinaridade como método auxiliar à análise dos *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira*. E recorrerei, especificamente, ao esclarecedor artigo de Fernando Cristóvão intitulado *Para uma teoria da Literatura de Viagens* (2002).

Em seu trabalho, Cristóvão, logo de partida, atenta para a necessidade de se estabelecer as possíveis delimitações daquilo que pode ser entendido como Literatura de Viagens: “Pensar em Literatura de Viagens é, antes de mais, admitir que há um conjunto de textos que à viagem foram buscar temas, motivos e formas que, na sua globalidade, se identificam como um conjunto autónomo, distinto de outros conjuntos textuais” (CRISTÓVÃO, 2002: 15). E que a Literatura de Viagens “não se distingue de viagem na literatura só pela diferença de estatuto genológico, mas também pelo seu relacionamento com o referente” (Ibidem).

Contextualizando histórica, social e culturalmente, o autor sustenta que:

Por Literatura de Viagens entendemos o subgénero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de carácter

8. Embora seja possível inferir que os personagens realizam outras viagens de avião ao longo do filme, essas não são mostradas.

compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas.

E não só à viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registo: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã” (Ibidem: 35).

Estas características a que obedece a narração-descrição da Literatura de Viagens são tipicamente europeias e impedem que ela se confunda com a de outros ciclos de Literatura de Viagens de outros povos e continentes, tributários de outras motivações e formas artísticas (Ibidem: 36).

Reconhecida, portanto, a existência de uma Literatura de Viagens, o autor esboça uma tipologia de carácter temático, dividida em cinco itens principais: [1] “viagens de peregrinação, [2] de comércio, [3] de expansão (estas, seriadas por expansão política, religiosa, científica), [4] de viagens de erudição, formação e de serviços, [5] de viagens imaginárias” (Ibidem: 37-38).

Cabe salientar ainda que, conforme destaca Cristóvão, os cinco tipos propostos para a Literatura de Viagens (com suas características específicas e objetivos narrativos independentes), por vezes, estão mesclados entre si. Sendo que tal tipologia pode, inclusive, se referir tanto a obras inteiras como a partes ou capítulos.

Por motivos que explorarei mais detidamente na próxima seção deste texto, são as “viagens de expansão”, com suas variáveis (expansão política, religiosa e científica), que mais reúnem características passíveis de serem contrastadas com os *Filmes de Viagem* oliveirianos. Nesta tipologia é que estariam concentrados, de acordo com Fernando Cristóvão, temas de interesse relacionados com as “intenções de conquista patrocinada pelos

mais nobres ideais, e por mal disfarçadas cobiças”, bem como por “muitos escrúpulos de consciência que se iam eliminando, progressivamente” (Ibidem: 43).

5. O cotejo do corpus com a Literatura de Viagens

Parte de minhas considerações neste texto foi estimulada a partir da seguinte problemática: *assumindo a obra oliveiriana como eixo central, seria possível estabelecer um contraste operacional entre as teorias cinematográficas e as teorias literárias pontualmente voltadas ao uso da viagem como matéria de expressão?*

Sem a pretensão de esgotar alternativas outras às respostas que sugiro neste artigo, procurei argumentar com especial interesse em três tópicos: (1) em defesa da existência do *corpus* denominado *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira* de acordo com suas recorrências temáticas, formais e conceituais; (2) conceitualmente, o *corpus* pode ser compreendido por meio da alegoria histórica e pelo compromisso ético-estético-universalista de Oliveira, interessado nos variáveis contextos geopolíticos de Portugal; (3) temática e formalmente a recorrência da viagem no conjunto de filmes pode aparentar desconexões.

A relação entre os três tópicos supracitados poderia ser reformulada da seguinte maneira: existe um conjunto de filmes do realizador Manoel de Oliveira que, por suas recorrências temáticas, formais e conceituais, eu defendo como *corpus*. Os filmes deste *corpus* são dotados de estruturas narrativas em que a recorrência da viagem tem papel destacável. No entanto, as viagens, no âmbito da *enunciação*, quando comparadas filme a filme, não sugerem uma unidade temática e formal para o *corpus*. A unidade do *corpus* existe no âmbito da *interpretação*. E o âmbito da *interpretação* é o resultado da tríade *intenção-enunciação-interpretação*, proveniente, por sua vez, da metodologia adotada a propósito da alegoria histórica. No tocante à *intenção*, meu entendimento está de acordo com o proposto por Carolin Overhoff Ferreira no ensaio citado anteriormente, ou seja, em respeito ao interesse

de Oliveira pela condição geopolítica de Portugal – tal interesse, por sua vez, complementa-se com o compromisso ético-estético-universalista do realizador.

A afeição pelo do cotejo entre *corpus* e Literatura de Viagens surge, por fim, como ferramenta de auxílio na verificação do âmbito da *intenção* do realizador. É assim que o projeto expansionista português, assunto caro a Manoel de Oliveira quando dedicado ao contexto geopolítico do mundo, ganha notoriedade.

A partir disso, quais seriam os saldos da contraposição estabelecida entre os Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira e parte da teoria dedicada à Literatura de Viagens em Portugal?

Conforme descrevi, as viagens do *corpus* são múltiplas e diversificadas. Porém, em todos os títulos há a indicação alegórica exclusiva das viagens do tipo “expansão”, sejam elas políticas, religiosas ou científicas⁹.

O contexto diegético em *O sapato de cetim*, por exemplo, faz notar o primeiro século de expansão após os Descobrimentos (século XVI). O filme, produzido um ano antes de Portugal aderir à Comunidade Económica Europeia (1986), é uma clara alusão à situação geopolítica do país no contexto de submissão à Espanha (e à Europa). Tal como representada no filme, a nação portuguesa não corresponde mais à imagem sacralizada dos tempos imperiais; nesse filme, Portugal é retratado de maneira subjugada, em que não participa das aspirações mundanas e imperialistas dos outros países europeus. As rotas traçadas por Rodrigue (Europa-África, África-América, Ocidente-Oriente) são, nesse sentido, alusões ao alcance e ao contato de todos os povos e culturas provenientes dos *feitos magníficos* dos navegantes – feitos magníficos que contaram com a determinante colaboração dos portugueses. No entanto, a “diferença portuguesa”, enquanto povo eleito dentre os demais, não está em causa: submisso, transformado em escravo por um rei ganancioso e inescrupuloso, resta ao cristão Rodrigue navegar à deriva, sem destino.

9. Exceção feita a *Viagem ao princípio do mundo*. Este filme, na verdade, explora outras possibilidades de entendimento de suas viagens, mas associa-se ao *corpus* devido ao seu debate da condição geopolítica de Portugal e da Europa.

O projeto expansionista português está no primeiro plano de *Non, ou a vã glória de mandar*. Mais especificamente, os resultados da ambição colonialista e de seu triste e tardio desfecho. Já em sua viagem primeira, a dos soldados por estradas empoeiradas em África, os motivos das guerras coloniais são colocados em xeque pelos combatentes. Porém, nas viagens metadieéticas, evocadas pela memória historiográfica do Alferes Cabrita, há a crítica à cobiça portuguesa em seu interesse de mando, mas também há a saudação aos legados deixados por Portugal à humanidade a partir de suas grandes navegações – como a chegada ao chamado Novo Mundo. Em mais um exemplo, neste filme, a associação da batalha de Alcacer-Quibir (1578) e a Revolução dos Cravos (1974) pode ser entendida como elementos alegóricos que sugerem, respetivamente, a submissão e a redenção do país perante seus fracassos.

Anteriormente, referi-me a duas excecionalidades de *Viagem ao princípio do mundo*: o fato de suas viagens acontecerem via estradas pavimentadas e a divisão de seu protagonismo entre Afonso e Manoel. Sugiro uma terceira exclusividade do filme na comparação com seus pares de *corpus*: ao explorar a partilha das memórias pessoais e coletivas, *Viagem ao princípio do mundo* não trabalha com *viagens de expansão* em seu enredo. Todavia, o título corrobora o interesse de Oliveira pela condição geopolítica de Portugal, sem perder de vista seu compromisso ético-estético-universalista. Há em seu enredo a travessia do país em direção ao “princípio do mundo”, que sugere Portugal como o início de uma ideia de Europa, mas também como país que, hoje, agoniza perante o continente; a contraposição entre tradição e modernidade como modos de superar as guerras que ameaçam o continente europeu; a visita às memórias de um de seus protagonistas (o cineasta Manoel no filme) sugerindo que, tal como a juventude, as glórias passadas de seu país não podem ser mais alcançadas.

As *viagens expansionistas* de *Palavra e utopia* são viagens de expansão política e religiosa. Interessante aspeto em torno da vida de António Vieira é o fato de seus embates acontecerem, inclusive, contra a coroa portuguesa. Nesse sentido, o Vieira de Manoel de Oliveira (que luta por melhores condições de vida não só dos índios, mas também dos escravos negros no Brasil!) delimita claramente seu distanciamento ético dos governantes que alimentam a

cobiça por meio da opressão do outro. Os percursos do padre, ao longo do filme, vão nesse sentido: reforçar os elos de irmandade entre Portugal e Brasil, evidenciar as responsabilidades exigidas a uma nação poderosa (como é o caso de Portugal naquele contexto) e promover a fé cristã. No entanto, se os valores morais do padre são a força reversa dos administradores portugueses, isso acontece porque ele, António Vieira, é quem personifica a ética sustentada por Manoel de Oliveira. Alegoricamente, a vida e a obra do padre são exemplos de resistência a um contexto de mundo globalizado, de injustiças, em que ele se sacrifica pelos mais fracos. Há no filme o uso da palavra carregada de utopia, por meio de seus sermões, sugerindo um legado de lutas humanitárias perante uma Europa indiferente a Portugal. A viagem das portuguesas em *Um filme falado*, no âmbito da enunciação, pode ser associada à tipologia *viagens de erudição, formação e de serviços* pelo caráter didático sustentado pelo enredo e pela relação estabelecida entre mãe e filha. As demais personagens, quando solicitadas à luz dos tipos propostos por Fernando Cristóvão não têm um enquadramento específico. Porém, quando posicionadas dentro da lógica alegórica, os motivos da viagem ganham outras conotações e permeiam o estatuto das *viagens de expansão* com interesse pela condição geopolítica de Portugal: por exemplo, o já mencionado destino das portuguesas (viajar à Índia para encontrarem com o pai da menina), numa clara alusão ao projeto de Vasco da Gama. Mas há também a complicada entrada de Portugal na União Europeia – pode-se atentar para as sequências que se desenrolam à mesa de jantar, no navio: no primeiro jantar, as mulheres célebres e o Comandante conversam todos em seus respectivos idiomas maternos, mas quando mãe e filha são convidadas, todos, obrigatoriamente, passam a conversar em inglês. Existe ainda a ideia de um controle mundial exercido pelos Estados Unidos, como indica a figura do navio conduzido por um Comandante estadunidense sem nome, bem como as tensões entre Ocidente e Oriente, decorrentes de interesses econômicos associados a divergências religiosas, como indicam as sequências do filme envolvidas com o debate sobre a produção de petróleo, além final, quando ocorre o atentado terrorista.

Por fim, *Cristóvão Colombo – o enigma* carrega, desde o título até a obsessão de seu protagonista com relação à nacionalidade de Colombo, as motivações das *viagens expansionistas*. Há viagens de outra natureza, como o ir e vir de Manuel Luciano dos EUA a Portugal durante o seu período de estudos e ainda na fase anterior ao seu casamento, mas esses deslocamentos são apenas inferidos pela construção narrativa e não sofrem a mesma atenção que as demais. Além disso, como pano de fundo à investigação do casal português está o desvelar de seu próprio país, a exploração didática das paisagens e feitos daquilo que é o objetivo central do discurso oliveiriano: reafirmar a “diferença portuguesa” e seu legado para a humanidade enquanto povo unificador dos demais. O desejo de comprovar que Cristóvão Colombo era português implica em reafirmar Portugal como o *descobridor* de todos os continentes do mundo, enquanto a figura de Colombo como fundador da América do Norte conota as implicações da nação portuguesa como precursora do princípio de um poderio contemporâneo – os Estados Unidos.

6. Conclusão

À guisa de conclusão, quero tecer algumas considerações acerca da seguinte problemática: *assumindo estratégias narrativas que lançam mão da alegoria histórica em seu discurso, o corpus em causa utiliza uma estrutura classificatória semelhante a dos estudos dedicados à Literatura de Viagens? Se sim, por quê?*

Sim, acredito que Manoel de Oliveira faz uso de tipos de viagens que se enquadram na classificação proposta por Fernando Cristóvão a propósito da Literatura de Viagens. Todavia, primeiro, não significa que Oliveira vá recorrer aos estudos literários para isso – essa é uma leitura particular e posterior ao *corpus*; segundo, tal vínculo é perceptível no âmbito da *interpretação* e não no da *enunciação*.

Desse modo, minha hipótese é a de que ao contrastar os *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira* com parte da teoria dedicada à Literatura de Viagens em Portugal mais facilmente percebe-se a gênese crítica e criativa do realizador. Havendo uma unicidade no *corpus* proposto, ela está estruturada

nas recorrências temáticas, formais e conceituais dos filmes que a compõe. Conceitualmente, a alegoria histórica promove a tríade *intenção-enunciação- interpretação* como método eficaz para o entendimento da recorrência do uso da viagem nos enredos em causa. O contato da alegoria histórica com as viagens, por sua vez, é complementado pela proposta de Carolin Overhoff Ferreira acerca do interesse de Oliveira pela condição geopolítica de Portugal e, sustento eu, pelo compromisso ético-estético-universal do diretor.

Referências Bibliográficas

- Cristóvão, F. (2002). “Para uma teoria da Literatura de Viagens”.In *Condicionantes culturais da Literatura de Viagens* (coord. Fernando Cristóvão). Lisboa: Almedina.
- Ferreira, C. O. (2012). “Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira”.In *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra* (org. Carolin Overhoff Ferreira). São Paulo: Editora Fap-Unifesp.
- Hansen, J. A. (2006). *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas-SP: Editora da Unicamp.
- Kothe, F. (1986). *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática S.A..
- Pianco Dos Santos, W. (2011). *A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos (Brasil). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.
- Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Xavier, I. (2005). “A alegoria histórica”.In *Teoria Contemporânea do Cinema* (org. Fernão Pessoa Ramos). São Paulo: SENAC.

REPRESENTAÇÕES DA DITADURA PORTUGUESA: AS IMAGENS DE ARQUIVO ENQUANTO ARTEFACTOS DE MEMÓRIA EM *FANTASIA LUSITANA* E *48*¹

Isabel Macedo², Rita Bastos³ e Rosa Cabecinhas⁴

Resumo

*Este artigo analisa as representações da ditadura veiculadas pelo cinema produzido em Portugal. Foram selecionados como objeto de estudo dois documentários recentes – *Fantasia Lusitana*, 2010, de João Canijo, e *48*, 2010, de Susana Sousa Dias. Pela partilha de memórias (de arquivo e pessoais), ambos os filmes podem caracterizar-se como instrumentos políticos, desconstruindo discursos oficiais, promovendo a (re)construção da memória coletiva relativa à ditadura portuguesa. Tendo optado por não incluir narrador, os realizadores criam deste modo a necessidade de envolvimento pelo público nas imagens e sons apresentados, levando-o a refletir sobre estes, potenciando o questionamento e a reconstrução das suas próprias representações sobre este período da história portuguesa.*

1. Texto produzido no âmbito do Projeto de doutoramento com a referência SFRH/BD/75765/2011, cofinanciado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e pelo Fundo Social Europeu (FSE) - Programa Operacional Potencial Humano (POPH), no âmbito do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) Portugal 2007-2013. As autoras agradecem a colaboração de Maria do Carmo Piçarra na revisão científica do texto.

2. Isabel Macedo é doutoranda na Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Contacto: isabelmacedo@gmail.com.

3. Rita Bastos é doutoranda na Universidade da Beira Interior, investigadora do LabCom e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Contacto: ritabastocardoso@gmail.com.

4. Rosa Cabecinhas é Professora na Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Contacto: cabecinhas@ics.uminho.pt.

Palavras-Chave

Cinema Português. Ditadura. Representações Sociais. Identidade Nacional. Memória.

Introdução

Neste artigo pretendemos refletir sobre dois documentários portugueses - *Fantasia Lusitana* (2010) de João Canijo e *48* (2010) de Susana Sousa Dias - e as suas potencialidades na desconstrução de representações pré-estabelecidas sobre a história portuguesa, especialmente sobre o período da ditadura (1926-1974). Começamos por enquadrar teoricamente o nosso estudo no período retratado pelos documentários, salientando o papel da propaganda e do cinema, durante o Estado Novo, na construção da imagem do regime. As narrativas em torno de um passado grandioso e glorioso, de descobertas e império permeiam os media neste período (CORKILL & ALMEIDA, 2009). De seguida, questionamos se as imagens que os media veiculam sobre o passado português apontam ou não para o pensamento histórico crítico, sinalizando o papel de filmes, como aqueles analisados neste artigo, na difusão de perspetivas históricas alternativas.

No caso do documentário *48*, a realizadora Susana Sousa Dias parte de fotografias de arquivo de prisioneiros da PIDE, confrontando os mesmos com estas imagens, construindo assim uma narrativa cinematográfica assente na dualidade imagética. Num primeiro nível cada fotografia é um retrato capaz de armazenar sentimentos e sensações vividos no momento em que foi tirado. Estamos portanto mediante imagens que servem como ponto de partida para viagens reflexivas ou descobertas cujo sentido provém de um movimento de regresso dos intervenientes. Ao confrontar o fotografado com o seu retrato, a realizadora, permite não só a possibilidade de um resgate do passado, através da memória de cada interveniente, como também num segundo nível, e fruto deste processo, tornar essas fotografias em testemunhos para o espetador. A articulação das imagens com os testemunhos sonoros dos intervenientes, torna presentes acontecimentos ausentes. *48* é assim um testemunho de memórias singulares capaz de

despoletar novos caminhos na construção da memória coletiva. 48 é também a memória e o testemunho de Susana Sousa Dias sobre o passado português.

Em *Fantasia Lusitana*, João Canijo recorre a imagens de arquivo e filmes documentais para efetuar uma releitura do Estado Novo. Também neste caso apresentam-se duas camadas, no entanto, estas são trabalhadas em confronto. Por um lado, as imagens de arquivo amplificam o discurso do regime, desvinculado do caráter de recordação pessoal, por outro é novamente o registo sonoro (textos escritos por refugiados que passaram por Lisboa durante a II Guerra Mundial) que nos impele enquanto espetadores para um nível pessoal e nos aproxima da memória dos intervenientes. João Canijo enceta uma justaposição entre o passado e o presente, estabelecendo uma relação contraditória entre o discurso feliz de grandiosidade e a triste realidade dos refugiados.

Terminamos a nossa reflexão, argumentando que fotografias e filmes de arquivo, como os que constituem os documentários em análise, devem ser considerados artefactos de resistência e memória. A sua introdução no contexto escolar poderá promover o conhecimento sobre este período histórico junto das gerações mais jovens, contribuindo assim para a construção de sujeitos informados e críticos face ao passado ditatorial português.

1. Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo

Em 1933 foi criado o Secretariado da Propaganda Nacional (SNP) que, devido às transformações na política europeia associadas ao final da II Guerra Mundial, altera a denominação para Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Mais tarde, em 1968 o SNI é substituído pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo Estes órgãos foram centrais na difusão da imagem que o regime pretendia transmitir. O sistema de propaganda funcionou tão eficazmente que vários autores consideram que as representações sobre este período não foram destruídas pela Revolução dos Cravos (1974), mas persistem de algum modo nas mentes dos portugueses (TORGAL, 2009; ALMEIDA, 2008).

Durante quarenta e oito anos de ditadura, as artes, e o cinema em particular, foram cuidadosamente mobilizadas enquanto instrumentos de “sedução” coletiva (SANTOS, 2008: 61). A propaganda no Estado Novo “encarava o cinema como uma das suas áreas de atuação prioritárias, empreendendo múltiplos esforços para estimular, dirigir e controlar a produção fílmica do país” (VIEIRA, 2011: 13). Nesse sentido, o governo investe recursos no cinema (*Jornal Português*, Cinema Ambulante, Prémios Cinematográficos, etc.) a fim de garantir que as suas ideias seriam transmitidas à população. Considerado como um instrumento eficaz de propaganda política, o regime salazarista, na figura de António Ferro (diretor do SPN), tem no cinema das décadas de 30 e 40 uma arma de propaganda política e um veículo de entretenimento de massas. Constituindo o “único momento em que faz sentido falar do cinema português como uma cinematografia de géneros” (GRILO, 2006: 14), os filmes da *comédia à portuguesa*⁵ são reveladores de uma certa uniformidade no modo como partilham as virtudes do Estado e de um Portugal alegre e corporativista, fazendo do ‘povo’ o protagonista da narrativa, quase sempre sentimental, de cariz rural e com mensagens ligeiras e diretas (Ibidem). No entanto, sendo esta a tipologia «menos amada» de António Ferro, será o documentário, o filme histórico e o filme regional aqueles a que dispensam maior atenção enquanto formas de aprimoramento dos padrões estéticos da sociedade, revalorizando o espírito da pátria e a essência da nação baseada no rural e no popular. Nesse sentido, os grandes eventos públicos, bem como uma série de assuntos relacionados com o Estado Novo têm no documentário cinematográfico o seu principal meio de divulgação. Heloísa Paulo (2001) salienta a estratégia de divulgação desses documentários entre os emigrantes portugueses, nomeadamente no Brasil, difundindo uma imagem idealizada do país. Em 1940, com o objetivo de afirmar a “neutralidade” do regime durante a II Guerra Mundial e, assim, manter a paz no país, o Estado Novo realizou e registou em curtas-metragens as Comemorações do Duplo Centenário. A ideia de um mundo à

5. *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941), *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944) e *O Leão da Estrela* (1947).

parte (Portugal) numa Europa em Guerra chega ao interior do país, através do Cinema Ambulante, e aos países estrangeiros, através da promoção do evento realizada pelo regime.

Um dos filmes de propaganda mais importantes do regime é *Feitiço do Império*⁶ (1940), de António Lopes Ribeiro, um filme marcadamente político sobre a missão “civilizadora” de Portugal em África. Neste filme, a ficção encontra a realidade do regime através do documentário. De acordo com Torgal (2011: 82), além da tentativa de promover Portugal e o império colonial, é também um exemplo da “conversão”. Neste caso, do personagem luso-americano convertido às virtudes de Portugal e do seu império, que visava inspirar a emigração dos portugueses para a África, em vez de emigrarem para a Europa. Este cinema de “conversão” era um tipo de propaganda usado durante os anos do regime ditatorial, com a intenção militante de reproduzir a ideologia do Estado Novo.

Para além da propaganda, o regime Salazarista teve na PIDE (1945), Polícia Internacional e de Defesa do Estado, o principal instrumento de repressão e controlo de opinião, impedindo a organização política das forças que se lhe opunham (ROSAS, 1993). Criada em 1926 com a designação de Polícia de Informação de Lisboa e Porto, esta após a II Guerra Mundial ganha novos poderes, concentrando todos os ramos da repressão política e prevenção de crimes contra a segurança interna e externa do Estado. Pimentel (2007a) afirma que a legislação que criou a PIDE destinava-se a legalizar a prática ilegal de detenção por tempo ilimitado sem qualquer penalidade. Esta condição continuou permanentemente. Apesar de ter atuado durante quase meio século sob nomes diferentes, o facto é que de 1926 a 1974, esta polícia estatal nunca deixou de ser uma organização de terrorismo social e político, servindo os interesses da ditadura militar e do regime que Salazar/Caetano representavam, sendo portanto a principal organização que auxiliou a manutenção do regime por várias décadas (PEDROSO, 1998).

6. Seabra (2011) acrescenta que para além deste filme, o filme *Camões* (1946) de Leitão de Barros e *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto, constituem referências incontornáveis da ficção portuguesa sobre o império colonial, produzida durante o Estado Novo.

2. História, Memória e Identidade Nacional

Berger (2006) refere que a história é um elemento crucial na construção da identidade nacional. No caso português, as narrativas em torno de um passado grandioso e glorioso, de descobertas e império proliferam ainda hoje em vários contextos. Criar consciência histórica nacional era considerado o pré-requisito para promover o sentimento nacional na população em geral (Ibidem). Foi o caso durante o Estado Novo, em que a propaganda e a educação serviam os interesses do regime em torno da promoção da identidade nacional.

Na maioria dos países, a narrativa sobre a história da própria nação é parte integrante no ensino historiográfico (CARRATERO, 2011). As narrativas são padrões gerais de interpretação que têm a função de dar sentido ao passado, presente e futuro de uma comunidade cultural (HELLER, 2006). Na opinião de Carratero (2014), como consequência da ênfase em narrativas nacionais, os alunos têm acesso limitado ao que é polémico sobre a história do seu país, dificultando assim o desenvolvimento de uma perspectiva crítica. De facto, se considerarmos as narrativas históricas nacionais como instrumentos culturais que configuram o modo como o passado é representado e compreendido, importa perceber que conteúdos são veiculados no contexto escolar atualmente. Vários estudos revelam que os currículos e livros didáticos atuais têm uma base nacionalista (FOSTER & CRAWFORD, 2006). Questiona-se, no caso português, se o que o ensino da história, mas também o que os media veiculam sobre o passado português visa a construção de uma identidade nacional ou o pensamento histórico crítico.

A educação tinha um papel preponderante na difusão da imagem do regime durante o Estado Novo. Mendes e Valentim (2012), analisaram os manuais de história publicados em Portugal entre 1965 e 1972, tendo verificado que as narrativas veiculadas remetem para uma coexistência harmoniosa entre colonizador e colonizado. Os autores consideram que o mito “lusotropicalista” foi cuidadosamente difundido no contexto educativo. Na obra *Aventura e Rotina*, Freyre (1953/1959) retrata a experiência das suas viagens por Portugal e pelas ex-colónias, referindo que o português “criou um novo mundo”, fazendo dele uma combinação de diversidade com

unidade, salientando o processo de interpenetração de culturas que torna o “Portugal Africano” uma “constelação de Áfricas Portuguesas” (FREYRE, 1953/1959: 318, 429). Como Castelo (2011: 265) nota, este “ajustamento hábil’ do português ao mundo tropical é explicado através de uma interpretação causalista da mentalidade e da cultura portuguesas”. Segundo a autora, podemos encontrar neste pensamento as raízes do lusotropicalismo. Esta teoria foi seletivamente apropriada pelo regime para legitimar a possessão de territórios ultramarinos (PIÇARRA, 2014) e para “apresentar o Império Português como multirracial” (ALMEIDA, 2008: 7). De facto, trabalhos de investigação sobre manuais de história recentes (ARAÚJO & MAESO, 2010) indicam que persistem nos manuais portugueses discursos que naturalizam processos como o colonialismo e o racismo.

Estudos clássicos do nacionalismo (SMITH, 1991) afirmam que cada nação tem um mito de origem. Isto é, um evento apresentado como o ponto de partida da nação. Um mito de origem é um exemplo de uma grande narrativa sobre a história nacional. No discurso veiculado durante o Estado Novo, é clara a ênfase num passado e valores comuns, no património nacional e na existência de um carácter nacional. As memórias coletivas dos portugueses foram utilizadas com o objetivo de os unir em torno de um projeto político – o Estado Novo – sendo enfatizada a existência de uma identidade compartilhada.

De acordo com Liu e Hilton (2005: 537), “A história fornece-nos narrativas que nos dizem quem somos, de onde viemos e para onde devemos ir. Define uma trajetória que ajuda a construir a essência da identidade de um grupo, como se relaciona com os outros grupos, e as suas opções para enfrentar desafios atuais”. As representações dos portugueses sobre o passado são constantemente renegociadas em função da situação presente, sendo reconstruída a sua identidade social. É nesse sentido que perspectivas críticas sobre o passado ditatorial português podem ter um papel na reconstrução das representações da história. Com efeito, podemos observar nos discursos políticos da atual esfera pública portuguesa a utilização das memórias coletivas para legitimar ações políticas presentes. Por outro lado, o facto da formação da memória ser um processo diz-nos que nada é definitivo e

que os conteúdos de memória são continuamente modificados (CAVALLI, 2013; HALBWACHS, 1950/1997). Partindo desta afirmação, a introdução de perspectivas críticas sobre o passado, no contexto escolar, por exemplo, revela-se fundamental.

Na opinião de Cavalli (2013), cada geração desenvolve a sua própria versão da memória coletiva, com base na sua experiência histórica e na herança deixada pelas gerações anteriores. A memória é, portanto, uma representação construída no presente, tendo em vista o futuro e constitui parte integrante da identidade do ator. O que não é reconhecido ou percebido como relevante para a construção da identidade do indivíduo tende a desaparecer da memória. Por exemplo, no caso das gerações jovens, o facto de não terem vivido no período da ditadura faz com que a PIDE, a tortura, a propaganda Salazarista sejam referências de um passado distante. Com efeito, como argumenta Cavalli (*Ibidem*) a história torna-se memória, apenas se estabelecermos uma conexão significativa entre o passado e o presente. Se cada geração reconstrói a sua própria memória, revela-se fundamental a disponibilização de material sobre o passado. São exemplos de fontes as memórias da família, o ensino de história, bem como os media e o cinema em particular.

Se pensarmos no número de jovens expostos voluntariamente a imagens e testemunhos sobre a ditadura portuguesa, imaginamos que não se trata de um número significativo. Assumindo que foram expostos pelo menos uma vez, é difícil dizer como esses fragmentos da memória visual foram processados e interpretados, e se resultaram ou não na construção de categorias de julgamento histórico (*Ibidem*). As imagens contêm claramente um enorme potencial educativo. O uso didático de material visual, como aquele que discutimos neste artigo, parece-nos essencial para a (re) construção de uma memória histórica plural e crítica. Este uso didático dos filmes analisados deve ser orientado e integrado num plano mais abrangente que permita o envolvimento dos estudantes, estimulando a desconstrução das suas representações sobre este período da história portuguesa.

3. Opções Metodológicas

Em relação às opções metodológicas, procedemos à análise qualitativa dos filmes, organizando em temáticas (BRAUN & CLARK, 2006) as principais questões tratadas. Esta abordagem foi complementada pela análise fílmica, nomeadamente em termos de narrativa e montagem. Foram considerados os significados dos discursos que foram (re)produzidos e o modo como estes foram estabilizados e/ou transformados pelos filmes.

Selecionamos dois documentários: *Fantasia Lusitana* de 2010, da autoria de João Canijo, e *48*, de 2010, de Susana de Sousa Dias. Estes dois filmes foram selecionados porque abordam um determinado período histórico, o da ditadura Portuguesa, mas também porque ambos os filmes usam imagens de arquivo, embora as técnicas e estratégias de montagem sejam distintas. João Canijo é um dos mais importantes cineastas portugueses da sua geração. Trabalhou como assistente de direção de Manoel de Oliveira, Wim Wenders, Alain Tanner, e Werner Schroeter, entre outros. Os seus filmes, incluindo *Filha da Mãe* (1990), *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2001), e *Sangue do Meu Sangue* (2011), conheceram um significativo sucesso entre os críticos e o público em Portugal. *Fantasia Lusitana*, feito principalmente com imagens de arquivo, expõe a dualidade de Portugal durante os dias da II Guerra Mundial: um país pacífico e feliz que alberga milhares de refugiados vindos de vários pontos da Europa. A propaganda do salazarismo durante a II Guerra Mundial pregou a neutralidade do país devido à liderança de Salazar. A propaganda serviu ao regime, que descrevia Portugal como um paraíso de tranquilidade, um “oásis de paz”.

A autora de *48*, Susana de Sousa Dias, defendeu recentemente a tese de doutoramento intitulada “Abrir a História: Imagem de Arquivo e Movimento Desacelerado” (Universidade de Paris 8 e Universidade de Lisboa). O Estado Novo constitui o universo temático que inspirou a obra da realizadora. *Natureza morta - Visões de uma ditadura* (2005) e *48* são exemplos do seu trabalho sobre este tema. O filme *48* baseia-se em fotografias de presos políticos, tiradas na prisão durante a ditadura portuguesa. A artista filmou as fotografias de alguns presos políticos compiladas em dezenas de álbuns preservados no Arquivo Nacional, entrevistando-os e convocando

lembranças das suas histórias pessoais de prisão e tortura. A autora tem como objetivo expor os mecanismos pelos quais o regime ditatorial sustentou a sua existência ao longo quarenta e oito anos (*in* sinopse 48, Sousa Dias, 2010).

4. Análise

4.1. *Fantasia Lusitana*: “um oásis de paz num mundo em guerra”

O objetivo de *Fantasia Lusitana* é mostrar a construção ideológica do regime e compará-la com outros pontos de vista, abordagens estrangeiras, relativas ao mesmo período histórico. O material de arquivo, centrado principalmente no período 1939-1945, com o material do *Jornal Português* de atualidades - promovido e financiado pelo SPN - amplifica a propaganda e o discurso do regime. Além disso, foram usados textos de refugiados famosos que passavam por Lisboa - depoimentos de escritores como Antoine de Saint-Exupéry e Alfred Döblin, e a atriz Erika Mann. O confronto entre estas duas camadas interessa ao realizador porque cria uma relação entre o discurso feliz e neutro feito pelo regime ditatorial, e a triste realidade dos refugiados que vê essa felicidade como uma ilusão, no contexto da II Guerra Mundial.

Era no tempo em que as sessões de cinema tinham um programa com complementos (...) eram às vezes médias metragens, ou documentários da vida animal, ou desenhos animados, mas tinham sempre o jornal cinematográfico, que no meu tempo já se chamava “E assim vai o mundo”, mas que antigamente era feito pelo António Lopes Ribeiro e chamava-se o “Jornal Português”. E portanto eu sabia perfeitamente como é que eram essas coisas e imaginei o que é que seriam o jornais portugueses dos anos 40. E imaginei imediatamente que o que o António Lopes Ribeiro filmava e mostrava e montava nos jornais portugueses daria a imagem, como ele diz, “*de um oásis de paz num mundo em guerra*”, como se a guerra fosse noutra planeta. O que aconteceu foi que o delírio ultrapassou todas as minhas expectativas e portanto a ideia

era logo à partida a das duas realidades, a realidade da propaganda do regime, que se mantém (...) A propaganda do Estado Novo deixou marcas profundíssimas (CANIJO, 2013).

De facto, os dois níveis de realidade mencionados por Canijo (Ibidem) são claros ao longo do filme. A ideia inicial do realizador era analisar a possível relação entre os portugueses e os refugiados que passavam por Portugal nesse período. No entanto, o realizador não encontrou imagens dessa relação. As imagens encontradas levaram-no a inferir que o “delírio” era muito maior e estava mais enraizado entre os portugueses do que ele tinha pensado inicialmente. Como o realizador refere em entrevista, ao longo da pesquisa para o filme, foi muito difícil encontrar imagens ou documentários relativos à miséria vivida no país e à sua realidade, no período tratado.

Nos anos abrangidos pelo documentário, as notícias do *Jornal Português* referiam-se principalmente a questões de segurança, por exemplo, as imagens da *Mocidade Portuguesa*, paradas militares, mas também inaugurações de edifícios estatais e exposições. Estas imagens mostram alguma opulência devido aos planos de câmara, que usavam padrões repetidos, e picados e contrapicados (RIBAS, 2014), principalmente para transmitir uma situação de controlo, poder, grandeza e segurança. Como afirma Piçarra, no *Jornal Português* de atualidades “o silêncio da narrativa em relação aos grandes eventos mundiais ilustra a direção do regime” (PIÇARRA, 2011: 23). Para a autora, esta e as séries de atualidades cinematográficas subsequentes contribuíram para “fixar as ex-colónias e o modo de a metrópole se relacionar com elas” (Ibidem: 114). Os seguintes trechos do filme são exemplos do discurso divulgado pelo *Jornal Português* de atualidades, num período de guerra:

Todos os portugueses quiseram mostrar a sua apreciação ao presidente General Carmona durante a peregrinação ao berço da nacionalidade, o seu reconhecimento e admiração. Com ele aclamaram Salazar e o governo do Estado Novo com entusiasmo sinceríssimo que o momento atual torna ainda mais significativo (*Fantasia Lusitana*, 2010).

(...) fomos guiados e salvos pelo amor pátrio, para reencontrar o elo comum de solidariedade, que devia prender-nos como as pedras de um edifício para sermos perante o mundo todos como um só (*Fantasia Lusitana*, 2010).



Fotograma 1. *Fantasia Lusitana*, 2010.

A imagem de Salazar como o *salvador da nação* num período de guerra foi cuidadosamente disseminada. Ribas (2014: 210) sustenta que os extratos escolhidos para reproduzir os discursos de Salazar criavam um sentido comum da identidade nacional, o que implicava certas características “inatas” como o *caráter português*. Como refere Licata (2000), o nacionalismo geralmente envolve referências a uma cultura que é suposto ser compartilhada por todos os membros de uma nação. Na opinião do autor, este discurso nacionalista muitas vezes adquire a sua legitimidade em nome da cultura popular, de tradições seculares e símbolos.

Quando ao lado da ponte ou da estrada que lançamos para comodidade dos povos, reparamos o castelo ou o monumento, reintegramos a pequena igreja secular ou o mosteiro abandonado, alguns não vêm que trabalhamos por manter a identidade do ser coletivo, reforçando a

nossa personalidade nacional. (...) Aquelas qualidades que se revelaram e fixaram e fazem de nós o que somos e não outros; aquela doçura de sentimentos, aquela modéstia, aquele espírito de humanidade; tão raro hoje no mundo; aquela parte de espiritualidade que mau grado tudo que a combate, inspira ainda a vida portuguesa; o ânimo sofredor, a valentia sem alardes, a facilidade de adaptação e ao mesmo tempo a capacidade de imprimir no meio exterior os traços do modo de ser próprio; o apreço dos valores morais, a fé no direito, na justiça na igualdade, entre os homens e os povos, tudo isso que não é material nem lucrativo constituem o traço do carácter nacional (António Oliveira Salazar cit. in *Fantasia Lusitana*, 2010).

Quando se é velho e se tem, além de alguns séculos, uma história, sente-se que existem outros valores e estes são ao mesmo tempo património e imperativos da vida nacional (Ibidem).

A exaltação de uma história e um passado glorioso integra os discursos de Salazar. A Exposição do Mundo Português de 1940 é exemplo de uma comemoração em que esse passado ancestral é realçado, através da referência a figuras consideradas símbolos da história de Portugal - escritores, navegadores, artistas... - , como o Infante D. Henrique, Os Lusíadas, Vasco da Gama, entre outros.

Nas imagens das comemorações que o realizador integra no filme, Salazar é filmado em plano contrapicado, estabelecendo a relação divina com o povo, filmado como massa anónima. Essas imagens faziam parte de uma narrativa nacional em que a descoberta, a expansão e a colonização desempenharam um papel central. Essas narrativas tornaram-se hegemónicas e parte das representações dos portugueses (ALMEIDA, 2008).

Na opinião de Barker e Galasínski (2001: 124), as nações não são simplesmente formações políticas, mas sistemas de representação cultural através dos quais a identidade nacional é continuamente reproduzida como ação discursiva. A dimensão simbólica e discursiva da identidade nacional, no caso do regime de Salazar, narra e cria a ideia de origem, de continuidade e tradição. Nesse sentido, a “nação” é uma “comunidade imaginada”

(ANDERSON, 1991) e a identidade nacional uma construção obtida através de símbolos e rituais. Como Billig (1995) salienta, o nacionalismo banal pode ser comparado à bandeira pendurada, de modo quase impercetível, no prédio público. Canijo (2013) considera que os mitos difundidos pelo regime de Salazar persistem ainda hoje, provavelmente como Billig (1995) argumenta, porque a ideia de nação fornece uma base contínua para o discurso de líderes políticos, como Salazar, e de líderes políticos atuais em alguns países, em que os cidadãos são lembrados diariamente, por vezes de forma subtil, de seu lugar nacional num mundo de nações.

A ironia nas sequências da primeira parte de *Fantasia Lusitana* é enfatizada pela inexistência de *voz-off* para contextualizar a história. Esta dimensão torna-se mais evidente no contraste entre estas sequências e a segunda parte do filme. Os textos de três escritores estrangeiros que passaram por Lisboa durante a II Guerra Mundial (Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry) contradizem claramente a fantasia de Portugal proposta por Salazar e as imagens produzidas pelo regime. Expõem a falsidade do mito do ditador que sustenta a imagem de um país grande, rico e neutro (RIBAS, 2014). A dura realidade de um povo analfabeto, pobre e faminto é sempre excluída nas filmagens que ilustram o discurso do regime.

Os três refugiados realçam o choque sentido quando partem de um contexto de guerra e sofrimento e se deparam com Lisboa, uma cidade que caracterizam como alegre, luminosa e ruidosa. De facto, a população parecia viver sem receio de um ataque iminente. Também aqui as imagens selecionadas pelo realizador demonstram a distância da população face à II Guerra Mundial, como se esta “acontecesse noutra planeta” (CANIJO, 2013).

(...) Foi assim que fui levado para o calor de Portugal, um mundo colorido, meridional e pacífico. Dissemos imediatamente: Portugal é um país maravilhoso. Eram duas da manhã. Percorremos de carro as ruas luminosas, onde circulava uma multidão de gente animada. Sim, foi com luz, música e risos que Lisboa nos recebeu. A divertida música de baile que invadia as ruas ainda se prolongou durante horas. (...) Que

mundo. Que mundo! Inacreditável. Nunca esqueceremos o impacto que isto teve em nós. Não longe daqui, a grande nação Francesa contorcia-se de dor. Cidades inteiras mergulhadas na obscuridade da guerra. O norte do país inundado de conquistadores. Passava-se fome e aguardavam-se ordens do invasor. Sofria-se e estava-se prostrado. Milhões de homens levados para cativo, milhões de pessoas aterrorizadas, dezenas de milhares de mortos – e aqui, em Lisboa, as luzes brilhavam. Desfrutava-se a paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria, só pensávamos no que deixamos para trás. Irrequietos, dirigimo-nos de carro para a cidade do brilho, de um brilho que se nos parecia infernal (Alfred Doblin cit.in *Fantasia Lusitana*, 2010).

Em dezembro de 1940, Lisboa surgiu-me como uma espécie de paraíso claro e triste. Falava-se muito de uma invasão iminente e Portugal agarrava-se à ilusão da sua felicidade. Lisboa, que tinha organizado a mais bela exposição do mundo, sorria de um sorriso um pouco pálido, como o das mães que não têm notícias de um filho que está na guerra, e tentam salvá-lo com a autoconfiança: o meu filho está vivo, porque eu estou a sorrir (Antoine de Saint-Exupéry cit. in *Fantasia Lusitana*, 2010).

Ao mesmo tempo, que excertos dos textos desses autores são lidos, o realizador apresenta imagens da vida dos refugiados em Portugal, que contrastam com as notícias alegres difundidas pelo *Jornal Português*. Imagens da Exposição Mundial de 1940, aldeias tradicionais, a igreja, o multiculturalismo no centro colonial, imagens de praias e hotéis contrastam com as imagens de refugiados que vagueiam por Lisboa.



Fotograma 2. *Fantasia Lusitana*, 2010.



Fotograma 3. *Fantasia Lusitana*, 2010.

O discurso veiculado no período da ditadura sobre o fim da II Guerra Mundial realça o papel de Salazar no processo de manutenção de uma posição neutra, tendo impedido a participação portuguesa na guerra. A população viu-se envolvida em cerimónias para louvar Salazar como o *salvador da nação*. O filme termina com o ato público de gratidão divina, pelo facto de Portugal ter

escapado da guerra, mostrando a inauguração, em 1959, do monumento do Cristo-Rei, em Lisboa, uma homenagem ao fim da guerra e à neutralidade do país.

4.2. 48: Memórias de repressão e violência

Susan Sontag (1996: 27-28) refere que a fotografia pode ser mais memorável que as imagens em movimento, isto porque “cada fotografia fixa é um momento privilegiado convertido num objeto diminuto que cada pessoa pode guardar e voltar a olhar”. Por sua vez, Flores diz-nos que “se a memória é trazer imagens à consciência, a imaginação é a livre combinação dessas imagens que, como espectros, se projetam no fundo da nossa mente” (FLORES, 2005: 139). A autora sublinha a importante relação entre a memória e a fotografia na forma como estas funcionam de maneira similar, incorporando no presente as imagens do passado de um modo visual. Assim a fotografia, não só descreve e/ou sugere a realidade como a transporta para o *agora*.

Em 48 a realizadora Susana Sousa Dias procura contar a história do regime ditatorial Português (1926-1974) usando as fotografias e os testemunhos de presos políticos. Sousa Dias (cit. in LISBOA & DUARTE, 2014: 221) refere que pretende confrontar o público com o preso político e não com o ex-presos político, permitindo que o público compreenda como essas memórias são atualizadas no presente.

De acordo com a autora, a perseguição política e a tortura durante a ditadura Portuguesa foram discutidas tenuemente pela história oficial. O seu principal objetivo é preservar as memórias daqueles que viveram experiências de violência e repressão durante a ditadura. A realizadora refere que um dos seus entrevistados lhe disse que a grande violência da ditadura fora a sua duração. Na verdade, devido a esse aspeto, alguns autores consideram que as representações difundidas durante esse período persistem na mente das pessoas (ALMEIDA 2008; CANIJO 2013), tais como a dimensão “lusotropicalista”, afetando a relação atual entre os portugueses e os imigrantes (CABECINHAS, 2002; VALA, BRITO & LOPES, 1999). Sousa Dias concorda que persistem as representações veiculadas durante o Estado Novo. A autora afirma que:

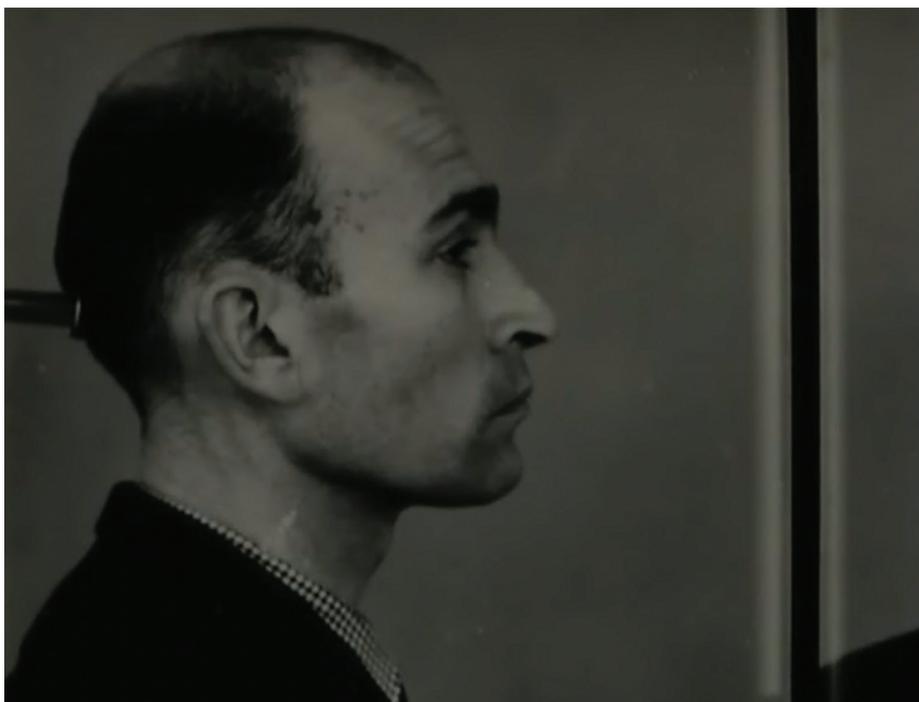
Eu própria vivi 12 anos sob a ditadura. Foi pouco, mas houve um período da minha vida em que fui formada por aquelas ideias, na escola, na mentalidade... Há muitos traços invisíveis. Não é nada que passou e se esqueceu (SOUSA DIAS, 2011).

O filme começa com uma introdução ao tema, no qual a realizadora destaca a duração da ditadura, os seus principais pilares, o impacto da Guerra Colonial na preservação do regime e da Revolução dos Cravos, o papel da PIDE neste contexto, resumindo a história portuguesa recente.

De 1926 a 1974, Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o seu Chefe e ideólogo político. A Igreja, o exército e a polícia política (PIDE/DGS) eram os seus pilares. Com o eclodir da guerra colonial em 1961, a ação da PIDE/DGS intensifica-se nas colónias. Em 25 de Abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas, apoiado pelo povo, põe fim aos 48 anos de ditadura e à guerra colonial. Foi a revolução dos cravos. A PIDE/DGS foi dissolvida. Parte dos seus arquivos desapareceu. Entre estes, os arquivos das antigas colónias que continham as imagens dos prisioneiros políticos africanos.

As experiências relatadas por ex-prisioneiros são sobre repressão, violência e tortura física e moral. As fotos evocam nos entrevistados diferentes memórias. Remetem para a dor vivida através de abusos físicos, para as marcas deixadas nas suas famílias; e nos silêncios entendemos o que não é dito, às vezes por vergonha, outras devido ao sofrimento que relembrar determinadas experiências implica.

Eu tentei uma vez, encostei a cabeça a uma grade e tentei dormir. Vem um tipo enorme, mete-me um palito no ouvido. Aquilo é uma sensação tão horrível, uma coisa tão aflitiva, meter um palito pelo ouvido de um sujeito dentro, que eu agarrei no gajo e disse: ‘voltas a fazer isso e rebento contigo pá!’ e ele só me disse isto: ‘tem paciência, não te posso deixar dormir (Manuel Martins Pedro cit. in 48, 2010).



Fotograma 4. 48, 2010.

Aqui só levei uns sopapos. Porque eles não sabiam que eu era do partido. O fascismo não permitia a existência de qualquer organização que pudesse exercer oposição ao regime. Esta estava já com cinco ou seis dias de tortura do sono. Lembro-me desta fotografia. Não a tiraram logo quando entrei na cadeia, fui para a tortura do sono e depois é que me levaram à sede da PIDE tirar a fotografia. Houve um fulano, chamava-se Cristofaneti, era um torturador especial. Torturou-me, foi um dos tipos que me torturou mais (António Gervásio cit. in 48, 2010).

A conceção do Estado Novo como um regime fascista permeia o discurso dos entrevistados. A realizadora integra a reflexão sobre o papel das mulheres na resistência, salientando a violência e a repressão a que estavam sujeitas.

Era uma repressão insidiosa, insidiosa. Tudo era de uma vigilância inquisitorial (...) Era um Portugal que a gente tinha de descobrir a verdade desse Portugal por gestos mínimos. Éramos todos velhos, eu acho, éramos todos velhos. Éramos todos velhos, muito velhos, não havia crianças nem jovens. (...) Estávamos todos mascarados. (...) O fascismo era o lugar do cinismo, da hipocrisia (...) A ausência de sinceridade, a hipocrisia era o país onde eu vivia. (Maria Galveias cit. in 48, 2010).

Atacaram-me tanto, tanto, que eu fui-me abaixo. Bateram-me foi as maganas, as duas PIDES bateram-me na cara e aos murros. Mas a estátua... três dias e três noites, estive lá quatro, mas três dias e três noites, de estátua, de pé, que custa tanto, os braços abertos, inchados, eles caíam-me para baixo. Uma PIDE de cada lado batia-me nos braços para cima... (Conceição Matos cit. in 48, 2010).



Fotograma 5. 48, 2010.

O facto de ser mulher influencia o trabalho de Sousa Dias. Como a realizadora menciona, influencia a forma como ela trabalha, a atenção que presta às imagens e a escolha dos temas. Na verdade, a autora do filme inclui vários testemunhos de mulheres que destacam a tortura e a violência a que foram submetidas. As mulheres foram torturadas da mesma forma que os presos do sexo masculino. Além de tortura física, os entrevistados salientam a tortura psicológica. No caso das mulheres, o facto de elas não terem acesso a um chuveiro quando estavam menstruadas, a referência à violência a familiares, a separação dos filhos, a “estátua” e a tortura do sono são predominantes nos seus discursos. Como refere Pimentel (2007b: 5) “Se a ‘estátua’ implicava a tortura do sono, a tortura do sono, que nem sempre implicava a ‘estátua’, era o meio mais utilizado de tortura pela PIDE / DGS, e temido pelos presos políticos ao longo dos anos”.

Sousa Dias acrescenta, no final do filme, os testemunhos de homens africanos presos pela PIDE. Como eles mencionam, as fotografias deste período desapareceram. Um dos entrevistados, Amós Mahanjane, refere que as pessoas tinham mais medo da PIDE do que do exército.

A PIDE era um terror, um terror, em toda a parte. (...) Há várias formas de humilhar; há várias formas de humilhar. Por exemplo, o Chico podia bater. Mas às tantas mandava-te tirar a roupa e põe-te ali num sítio a curvar e trás um arame para enfiar no ânus, fazer isso... (...) Chegou a uma certa altura que morriam dez, quinze pessoas por dia na prisão de Machava⁷ (Amós Mahanjane, cit. in 48, 2010).

De facto, se há um silêncio sobre a violência sofrida pelos prisioneiros políticos portugueses, isso é ainda mais claro quando nos referimos aos prisioneiros africanos, uma vez que um número significativo de documentos na fase final do colonialismo português foi destruída. Por esta razão, o conjunto de testemunhos de pessoas que viveram experiências de violência e repressão durante o período colonial é ainda mais importante. Além disso, fotos e filmes deste período permitem a criação de um relacionamento com

7. Prisão Central de *Machava*, Moçambique.

o público - especialmente com o mais novo, que ignora esta realidade -, e a reflexão sobre o assunto, ao confrontarem os rostos e as vozes das pessoas que foram presas e torturadas durante a ditadura portuguesa.

4.3. *Fantasia Lusitana* e 48: fotografias e filmes de arquivo enquanto artefactos de resistência e memória

Por meio da educação política e pela ênfase na memória histórica sobre os descobrimentos portugueses e um suposto destino providencial, o regime de Salazar reforçou o imaginário coletivo em torno da “nação” e de uma identidade nacional. *Fantasia Lusitana* constitui uma recriação deste discurso a partir de uma obra fílmica cuja montagem lhe confere um caráter crítico e irónico, combinando propaganda sobre a unidade nacional com a realidade dos refugiados que passavam por Lisboa. As fotografias e depoimentos de 48 contrastam com o material de arquivo da *Fantasia Lusitana*, dando-nos algumas pistas sobre a violência sofrida por aqueles que se opuseram ao regime. De alguma forma, como salienta Sousa Dias, as fotografias constituíam uma arma de oposição ao regime, na medida em que os indivíduos escolhiam a expressão com que enfrentavam a câmara. Há uma resposta ideológica da pessoa fotografada no momento em que a foto é tirada, como se de um jogo de forças entre a polícia e os presos, se tratasse. Alguns depoimentos mencionam a necessidade de fazer a pior cara possível para a fotografia (SOUSA DIAS, 2012). As fotografias escolhidas para o filme criam um *effet de réel*: evocam nas vítimas a memória sobre a sua prisão pela PIDE. De certo modo, as fotografias foram a “chave que destranca aquela memória” (Sousa Dias cit. in LISBOA & DUARTE, 2014: 218).

A verdade reivindicada pelo documentário refere-se ao grau de articulação da visão do cineasta sobre a realidade, representada na forma e no estilo do filme. Deste ponto de vista, a posição da voz no filme (a voz através da qual o cineasta fala) é um princípio estilístico muito importante (DE LEEUW, 2007). Em ambos os filmes, os realizadores optam por não incluir *voz-off*. Em *Fantasia Lusitana*, o som é obtido pelas vozes dos três testemunhos e de António Lopes Ribeiro, e em 48 pelos testemunhos de vítimas da PIDE. A construção do espaço neste último filme é-nos dada pela imagem e pelo som. Como Sousa Dias observa, o documentário é construído sobre uma

metodologia cujo objetivo é “criar um espaço de reflexão para o espectador”, que se estende para além de qualquer apelo emocional simples. A relação entre a obra e o espectador fica assim estabelecida, na qual é possível realizar a tarefa de reconhecer os factos e a sua complexidade, levantando dúvidas e perguntas, criando-se os meios para resistirmos à leitura superficial e generalista da história (TAVARES, 2012). Como Sousa Dias (cit. in LISBOA & DUARTE, 2014: 216-217) argumenta:

(...) é preciso desacelerar, abrir pausas; nalguns momentos são as pessoas que as fazem, noutros sou eu que as abro para que a articulação com a imagem possa ser devidamente trabalhada e para que possa haver tempo de integração e reflexão por parte do espectador. Ouvir bem um suspiro que foi emitido, ouvir bem o som que a pessoa fez quando vê pela primeira vez a fotografia de cadastro: tudo isto vai fazer com que a própria linguagem seja entendida de uma outra forma. A linguagem está ligada àquilo que revela. A linguagem não transmite apenas, ela própria é meio. É quase trabalhar a linguagem como gesto, no sentido de Agamben, tornando visível um meio enquanto tal.

Tradicionalmente os documentários usam material audiovisual de arquivo como um sinal de determinada época, bem como uma narrativa que irá explicar os acontecimentos. Os documentaristas têm desenvolvido diversas estratégias de representação para lidar com os limites estabelecidos pelo carácter específico de um passado violento (DE LEEUW, 2007). No caso de Canijo e Sousa Dias, os realizadores representam eventos relativos à ditadura portuguesa de um modo que não tem a intenção de conter, definir ou controlar a memória. Isto é conseguido através do som e da montagem. Eles exigem que o público questione o processo pelo qual nós representamos o mundo e a nós próprios, de modo a tornarmo-nos conscientes dos meios pelos quais atribuímos sentido às nossas experiências e à nossa cultura (Ibidem). Procurar a verdade não é o foco central; em vez disso, fazer o público refletir e reconstruir as suas próprias representações sobre este período da história portuguesa constitui o objetivo dos realizadores - na tentativa de acionar as memórias, associações e emoções, um processo

necessário para a reescrita histórica. Na verdade, o uso de testemunhos e o papel das testemunhas tornou-se fundamental na reformulação da memória coletiva. Os realizadores aproveitaram a oportunidade para apresentar as histórias individuais daqueles que viveram no período ditatorial, atribuindo a estas narrativas um caráter crítico, promovendo a desconstrução de representações hegemônicas sobre o passado ditatorial português.

5. Reflexões Finais

Na sua maioria, os filmes produzidos durante o Estado Novo tendiam a transmitir um universo social harmonioso e alegre. Aqueles que não seguissem estes padrões eram censurados e proibidos. A “política de espírito”, projetada por António Ferro - colocando a arte ao serviço do Estado Novo -, teve como principal missão incutir no povo Português entusiasmo face às ações do regime. Nos anos 60, com o início das guerras coloniais, a ideologia lusotropicalista foi usada, seletivamente, quer para reprimir movimentos antinacionalistas, quer para criar uma imagem de um Portugal alegre e multicultural, a ser difundida a nível nacional e internacional. O regime tinha ainda na PIDE o principal apoio que sustentou a ditadura no poder por décadas (PEDROSO, 1998).

Usando imagens de arquivo, *Fantasia Lusitana* expõe a construção ideológica do regime e compara estas mensagens com outros pontos de vista estrangeiros, sobre o mesmo período histórico, mostrando-nos material do *Jornal Português* - promovido e financiado pelo SPN/SNI - que ampliava a propaganda e o discurso do regime. Canijo (2010) articula estas imagens de arquivo com a leitura dos textos de três autores famosos que passam por Lisboa na altura da II Guerra Mundial. As imagens da vida dos refugiados em Portugal, contrastam com as alegres notícias do *Jornal Português* de atualidades. As fotografias e depoimentos de 48 também contrastam com o material de arquivo de *Fantasia Lusitana*, fornecendo testemunhos da violência vivida, sob o comando da PIDE, por aqueles que se opuseram ao regime. Ao optarem por não usar *voz-off*, os dois realizadores exigem o

envolvimento do público nas imagens e sons, refletindo sobre eles, levando-os a reconstruir as suas próprias representações sobre este período da história portuguesa.

Argumenta-se que ambos os filmes constituem ferramentas que podem contribuir para a (re)construção da memória coletiva sobre a ditadura. Através da partilha de memórias (de arquivo ou pessoais), *Fantasia Lusitana* e *48* apresentam-se (quase) como ferramentas políticas, promovendo uma memória coletiva mais plural. Seguindo estratégias narrativas modernas, os dois filmes promovem a desconstrução dos discursos oficiais, criando espaço para uma diversidade de versões sobre o passado ditatorial português. Para que estes filmes constituam discursos contra-hegemónicos precisam de uma audiência. Filmes que não têm uma audiência podem fornecer as imagens mais emocionantes sobre o passado, no entanto, não terão qualquer efeito na memória (ERLL, 2008). Consideramos importante promover a visualização reflexiva e crítica de filmes como aqueles analisados neste artigo. De facto, do ponto de vista coletivo, filmes como estes podem tornar-se poderosos meios de comunicação, e diferentes versões do passado podem circular amplamente.

É importante ir mais longe com esta pesquisa sobre o papel destes filmes na (des)construção de representações sobre a ditadura portuguesa. Consideramos que um primeiro passo poderia envolver os estudantes e a escola.

Referências Bibliográficas

- Almeida, M. (2008). "Portugal's Colonial Complex: From Colonial Lusotropicalism to Postcolonial Lusophony". In *Queen's Postcolonial Research Forum*. Belfast: Queen's University.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Barker, C.; & Galasinski, D. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. Londres: Sage Publications.

- Berger, S. (2006). "Towards Global Perspectives on the Writing of National Histories". In *Representations of the Past: The Writing of National Histories in Nineteenth and Twentieth-Century Europe (NHIST)*. European Science Foundation: Research Networking Programme - Standing Committee for the Humanities (SCH).
- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. Londres: Sage Publications.
- Braun, V.; & Clarke, V. (2006). "Using thematic analysis in psychology". In *Qualitative Research in Psychology*, 3: 77-101.
- Cabecinhas, R. (2002). *Racismo e etnicidade em Portugal: uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias*. Dissertação de Doutoramento. Universidade do Minho. Disponível online: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25>. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Carratero, M. (2011). *Constructing patriotism. Teaching history in global worlds*. Charlotte-NC: Information Age Publishing.
- Carretero, M.; & Van Alphen, F. (2014). "Do Master Narratives Change Among High School Students? A Characterization of How National History Is Represented". In *Cognition and Instruction*, 32, 3: 290-312.
- Castelo, C. (2011). "Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre". Disponível online: http://www2.iict.pt/archive/doc/bHL_Ano_VI_16_Claudia_Castelo__Uma_incursao_no_lusotropicalismo.pdf. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Cavalli, A. (2013). "The Memory of Fascism and of the Anti-Fascist Resistance among Italian Youth". In *European Review*, 21: 501-506.
- Corkill, D.; & Almeida, J. (2009). "Commemoration and Propaganda in Salazar's Portugal: The Mundo Português Exposition of 1940". In *Journal of Contemporary History*, 44(3): 381-399.
- De Leeuw, S. (2007). "Dutch documentary film as a site of memory: Changing perspectives in the 1990s". In *European Journal of Cultural Studies*. 10 (1): 75-87.
- Erll, A. (2008). "Literature, film, and the mediality of cultural memory". In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (ed. A. Erll & A. Nunning). Berlim: Walter de Gruyter: 389-398.

- Flores, L. (2005). *Fotografia y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili SA.
- Foster, S.; & Crawford, K. (eds) (2006). *What shall we tell the children? International perspectives on school history textbooks*. Greenwich-CT: Information Age Publishing.
- Freyre, G. (1952-59). *Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Grilo, J. (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Éditions Albin Michel, S.A.[1950].
- Heller, A. (2006). “European master narratives about freedom”. In *Handbook of contemporary European social theory* (ed. G. Delanty). Nova Iorque: Routledge.
- Lisboa, N.; & Duarte, S. (2014). “Entrevista a Susana de Sousa Dias”. In *Cinema*, 5: 207-223.
- Liu, J.; & Hilton, D. (2005). “How the past weighs on the present: Social representations of history and their role in identity politics”. In *British Journal of Social Psychology*, 44, 4: 537–556.
- Mendes, V. & Valentim, J. (2012). O luso-tropicalismo nos manuais de História e de Português do ensino primário português no período colonial: um estudo exploratório. *Psicologia e Saber Social*, 1 (2), 221-231.
- Rosas, F. (1993). *O Estado Novo (1926-1974)*. In *História de Portugal* (dir. José Mattoso). Lisboa: Editora Estampa.
- Paulo, H. (2001). “Documentarismo e Propaganda: as imagens e os sons do regime”. In *O cinema sob o olhar de Salazar* (coord. Luís Reis Torgal). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Pedroso, A. (1998). “A polícia política”. In *História de Portugal. Dos tempos pré-modernos aos nossos dias* (dir. João Medina). Amadora: Clube Internacional do Livro.
- Piçarra, M. (2011). *Salazar vai ao cinema. A Política do Espírito no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign, Lda.
- Piçarra, M. (2014). *Azuis Ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.

- Pimentel, I. (2007a). "A Tortura". In *Vítimas de Salazar - Estado Novo e Violência Política* (org. João Madeira et all). Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Pimentel, I. (2007b). *A História da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Reiter, B. (2005). "Portugal: national pride and imperial neurosis". In *Race Class*, 47: 79-91.
- Ribas, D. (2014). *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Tese de Doutoramento em Estudos Culturais. Universidade de Aveiro/Universidade do Minho.
- Santos, G. (2008). "Política do espírito: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade". In *Media & Jornalismo*, 12: 59-72.
- Schaeffer, J.-M. (1996). *A imagem precária*. Campinas-SP: Papirus.
- Seabra, J. (2011). *África Nossa: O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Smith, A. (1991). *National identity*. Londres: Penguin.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa.
- Sousa Dias, S. (2011). "48: Imagens que gritam. Entrevista a Susana de Sousa Dias". In *Visão*, 2 de maio. Disponível online: <http://visao.sapo.pt/48-imagens-que-gritam=f600879>. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Sousa Dias, S. (2012). "Corpos estranhos ou desigualdades inscritas na película". In *Arte e Género, Mulheres e Criação Artística* (ed. Cristina Pratas Cruzeiro e Rui Oliveira Lopes). Lisboa: CIEBA/FBAUL.
- Tavares, E. (2012). "The Imprisoned Images". In *Seismopolite: Journal of Art and Politics*. Disponível online: <http://www.seismopolite.com/the-imprisoned-images>. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Torgal, L. (2009) "Salazar and the Portuguese 'New State' - Images and Interpretations." *Annual of Social History*, 2: 7-18.
- Torgal, L. (2011). "Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo: a 'conversão dos descrentes'". In *O cinema sob o olhar de Salazar* (coord. Luís Reis Torgal). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Vala, J.; Brito, R.; & Lopes, D. (1999) *Expressões dos Racismos em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Vieira, P. (2011). *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*. Lisboa: Edições Colibri.

OS CINEMAS DE CABO VERDE: A VISÃO DE UM ESTRANGEIRO¹

Jorge Luiz Cruz²

Resumo

Talvez este seja o momento de voltarmos os nossos olhos para a cinematografia em Cabo Verde, país que conta com apenas duas salas de cinema, pois, mesmo olhando de longe, eu venho observando desde o Brasil, há algumas tantas ações que demonstram um esforço para implantação e consolidação da sétima arte no país, e todos sabemos o enorme esforço necessário para, às vezes, conquistar pequenos resultados. De qualquer forma vale ressaltar algumas destas iniciativas, tanto oficiais, quanto particulares: festivais, associações, escolas de cinema, entre outros.

Palavras-Chave

Audiovisual. Cinema. Língua portuguesa. CPLP.

Introdução

Eu e os investigadores com quem trabalho e troco experiências, nos últimos anos, temos tratado dos cinemas dos países de língua portuguesa, inicialmente Brasil e Portugal, depois Angola e Moçambique, e agora começo a tratar do cinema de Cabo Verde. Iniciamos, assim, um estudo sistemático desta cinematografia, e

1. Após a apresentação nas VII Jornadas, este texto foi publicado em *Rumus*, Revista científica da Universidade do Mindelo, 1 (1-2), 2014, p. 231-238, em <http://www.uni-mindelo.edu.cv/revistaum/>.

2. Jorge Luiz Cruz é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Puc-SP (2002) e Professor adjunto do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Contacto: jlzcruz@gmail.com

com isto, pretendemos consolidar este campo que, ainda hoje, carece de produtos acadêmicos, como: teses, dissertações, monografias, artigos, comunicações, etc., principalmente no Brasil.

Este trabalho, na verdade, reflete apenas os primeiros esforços de um estrangeiro para tratar do cinema em Cabo Verde, recordando que, até então, não encontramos nenhum livro, texto acadêmico ou estudo que refletisse uma pesquisa sistemática sobre esta cinematografia, na verdade, encontramos apenas textos de luta pela manutenção de uma sala de cinema – Éden Park – e matérias de jornais, impressos ou virtuais, informando a participação de algum filme em um festival, uma mostra e sobre algumas ações, geralmente oficiais, etc.

Cabe esclarecer que, em uma busca pela internet, onde geralmente encontramos muitos artigos e comunicações apresentadas em congressos e encontros (como este), entre *sites* saudosistas, encontramos alguns que tratam mais da exibição e das salas do que dos filmes de Cabo Verde, ou, se preferir, de realizadores cabo-verdianos. São *sites* como Islas de Cabo Verde (<http://www.islasdecaboverde.com.ar/>), com artigos de opinião sobre a venda de uma das principais salas do país, o Éden-Park, onde mesmo os artigos de Luís Silva, *Do cinema em Cabo Verde: contribuições para sua história* (1 e 2), acabam por tratar mais das salas.

Encontramos ainda páginas dos festivais e mostras, onde são exibidos filmes de diretores cabo-verdianos ou realizados em Cabo Verde, como o *Kontinuasson*, do espanhol Óscar Martínez, que mostra a criação musical em Cabo Verde e problemas de imigração, e que foi exibido no evento *V Simpósio Internacional/VII Mostra Os cinemas dos países lusófonos - SI/MCPL*, na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, de 17 a 22 de setembro de 2013, que organizamos dentro das atividades do LCV-UERJ/UFF³.

3. *Laboratório interinstitucional de artes, performance e audiovisual: cinema e vídeo*, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense.

Primeiras informações

Segundo o texto publicado na página da BBC para a África, em 8 de setembro de 2007, intitulado *Cabo Verde sem uma única sala de cinema*, Luís Cardador se preocupa com a falta de salas no país, e cita o realizador Júlio Silvão, que afirma que “*Cabo Verde acabou por sofrer com a onda do desenvolvimento da tecnologia digital, que tornaram as grandes salas pouco rentáveis*”, e, naquela altura, também outros documentos apontavam para a luta de alguns intelectuais pela manutenção do Cinema Éden-Park, no Mindelo, em Cabo Verde, como Adriano Lima, Nuno Ferro Marques e Maria Helena da Costa Ribeiro Pinto e Neto, e são desta última as palavras:

“espero que este apelo, mais um a juntar a tantos outros de que tenho conhecimento, possa encontrar eco nas autoridades de Cabo Verde e as sensibilize no sentido de as levar a satisfazer este anseio da população natural do Mindelo, que é o de não deixar morrer o Éden-Park” (NETO, s.d.).

É claro que, por este caminho, são muitas as discussões a se colocar: a própria manutenção de uma sala em Cabo Verde, no caso o Éden-Park, frente às novas salas multiplex, geralmente em centros comerciais; o acesso das populações às novas possibilidades das tecnologias digitais, nomeadamente Internet; pensando nas cinematografias nacionais, o direito de tela e as cotas de tela; entre outros temas, de caráter político ou econômico.

Ainda durante o ano de 2014, no processo de construção de um espaço para o audiovisual em Cabo Verde, o vereador da Cultura da edilidade praiense, António Lopes da Silva, declarou que no país “*não há produção e apenas existem duas salas*” (s.a., 2014), sendo uma o *Cine Praia Shopping*, no *ShoppingPalmarejo*, na capital do país. Disto podemos inferir que em Cabo Verde, como em qualquer outropaís do mundo, há a “necessidade de” e a “luta por” políticas e investimentos públicos para a cultura, especificamente

para o cinema, bem como para outras artes, como constata o diretor nacional das artes (DNA) de Cabo Verde, João Paulo Brito, no caso, se referindo às artes cênicas.

No entanto, por outro lado, vem ocorrendo nos últimos tempos uma série de homenagens ao cinema cabo-verdiano como, por exemplo, o *Festin, Festival de cinema itinerante da língua portuguesa* - A festa do cinema em português, edição de 2014, que ocorreu no período de 2 a 9 de abril, e que após homenagear Moçambique (2010), Portugal (2011), Brasil (2012) e Angola (2013), homenageou o cinema de Cabo Verde com a exibição de diversos filmes⁴, entre eles: *A rapariga* (2013, 17 min., ficção), de Mário Vaz Almeida; *Casalata* (2013, 14 min., documentário), de Lara Plácido e Ângelo Lopes, curtas-metragens que também estão na Mostra competitiva, e os filmes *Cape Verde Independence July 5th and 6th* ou *Aspetos da cultura de Cabo Verde* (2005, 13 min., documentário), do estadunidense, descendente de cabo-verdianos, Anthony D. Ramos, que hoje vive em França; *Cova da Moura Portugal ou Cabo Verde* (2007, 36 min., documentário), de Paulo Cabral; *Cesária Évora - Morna Blues* (coprodução França/Cabo Verde, 1996, 52 min., documentário), de Éric Mulet e Anaïs Prosaïc; *O testamento do Sr. Nepomuceno* (1997, 110 min., ficção), uma coprodução Portugal/França dirigida pelo português Francisco Manso, que curiosamente aparece na homenagem a Cabo Verde...

Alguns realizadores cabo-verdianos

Além dos já citados Mário Benvindo Cabral, diretor da curta-metragem *Revolução dos Rabelados* (2011), o único representante de Cabo Verde no *Festin* daquele ano, e também presente no Cine'Eco, Festival de cinema ambiental da Serra da Estrela no ano de 2012, e de Areias da morte, único cabo-verdiano no Cine'Eco 2013, entre “400 filmes de mais de 40 países”, segundo o diário cabo-verdiano *A semana*, entre outras realizações; encontramos Júlio Silvão Tavares, que realizou *Batuque, a alma de um povo*,

4. Neste ano de 2015, na sexta edição do *Festin*, Timor Leste foi o país homenageado (ver em <http://festin-festival.com/festin-2015-2/>).

Sonho de liberdade e o documentário, curta-metragem, sobre o carnaval da Guiné-Bissau, *A esperança dos foliões*, que ficou pronto no início de 2014; encontramos também o realizador César Schofield Cardoso⁵.

No entanto, entre os realizadores nascidos em Cabo Verde, devemos destacar, além dos citados, o Leão Lopes⁶, diretor da primeira longa-metragem cabo-verdiana, *Ilhéu da Contenda* (1994, 110 minutos), que teve raras exibições no país, e de uns tantos documentários, entre eles *Bitu* (2006, 52 minutos) e *S. Tomé - os últimos contratados* (2010, 51 minutos).

Cabe agora observar a predominância de filmes, curtas-metragens, documentários, em todos os países da África de língua oficial portuguesa, e também cabe ressaltar que não temos, por enquanto, notícias de técnicos e outros profissionais de cinema em Cabo Verde e tampouco temos informações sobre os profissionais de televisão.

Os eventos

Parece-nos que, no caso do cinema especificamente, talvez este seja o momento de voltarmos os nossos olhos para Cabo Verde, pois, mesmo olhando de longe, há algumas ações que demonstram um esforço para implantação e consolidação da sétima arte no país, e todos sabemos o enorme esforço que envolve estas iniciativas. De qualquer forma vale ressaltar algumas iniciativas e, já, também alguns resultados.

5. César Schofield Cardoso, fotógrafo e cineasta, nasceu no Mindelo, Cabo Verde. Em 2006, iniciou, em colaboração com o arquiteto Nuno Lobo, um movimento de cultura urbana chamado Praia.Mov, organizando exposições e debates. Em 2009, concebeu a vídeo-instalação *Utopia*. Desse projeto, um dos seus filmes, *Raíz*, receberia o Prêmio do Público e uma Menção Honrosa no *Festival Internacional de Cinema Sal 2010*. Ainda em 2009, subordinado ao tema da *Prisão e do prisioneiro ideológico*, realizou o curta-metragem *Katharsis*. Em 2012, participa da apresentação da *Bienal de São Tomé e Príncipe*, em Lisboa, com o vídeo *Spiritu*, no Museu da Cidade e os vídeos de *Utopia* na Galeria Graça Brandão. É autor do blog *Bianda*, que tem merecido vários destaques nos diversos órgãos de comunicação social de Cabo Verde. É colaborador do portal de cultura contemporânea *Buala* e parceiro do blog *Safendeonline*. Coordena o *Núcleo de artes visuais e cinemédia* do Ministério da Cultura de Cabo Verde (ver sua página em <http://www.cesarschofieldcardoso.org/>).

6. Nascido em 1948, é Doutorado pela Universidade de Rennes II, França, e diplomado em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, é membro fundador do Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, onde desempenha a função de reitor. Tem desenvolvido, ao longo dos anos, uma intensa atividade nos domínios da criação artística que passa pela literatura, artes plásticas, design e cinema.

Como sabem, o Festival Internacional de Cinema de Cabo Verde, aberto á realizadores de todo o mundo, teve a sua primeira edição ainda no ano de 2010, quando recebeu apenas cinco inscrições; foram dezoito, em 2011, e cinquenta, em 2012. Na quarta edição, no ano passado, em 2013, realizado na capital do país, Praia, o Festival recebeu sessenta e cinco inscrições, e foram selecionados filmes de sete países: Brasil, Estados Unidos, Portugal, Senegal, França, Luxemburgo e Suíça, mas nenhum filme de um realizador cabo-verdiano foi selecionado, o que é, de alguma forma, revelador (cabe dizer que ainda não tivemos acesso a nenhum dado do festival, coisas como: interesse e presença do público; investimentos oficiais e privados no evento; participação e interesse dos profissionais locais do audiovisual; cobertura da imprensa; etc.).

Desde o ano de 2012, no entanto, algumas coisas mudaram no país. Visando o desenvolvimento do cinema e do audiovisual no país, foi criada a Associação do Cinema e do Audiovisual de Cabo Verde, na Assembleia Constituinte ocorrida no dia 31 de março de 2012, no Convento São Francisco, “berço da nacionalidade cabo-verdiana”, no Município da Ribeira Grande. Neste ato foi discutida a sua criação e o seu regimento⁷e a primeira direção tomou posse em 15 de abril de 2012, sendo eles, os realizadores Mário Benvindo Cabral, o presidente, e Júlio Silvão Tavares, o vice.

Cabe destacar que esta Associação nunca teve a intenção de ser uma entidade profissional, nem fazer as vezes de um sindicato, e é formada, já em sua primeira diretoria, não apenas por cineastas e profissionais do audiovisual, pois aparecem nesta diretoria, Chissana Magalhães, que se apresenta em seu blogue, como “escritora em construção” e afirma que, entre outros textos, escreve pseudo-críticas de cinema⁸, da Soca – Sociedade de Autores de Cabo Verde –, o seu presidente, Daniel Espíndola, e o seu secretário, Aniceto Fonseca⁹, que certamente contribuem para a Associação com suas experiências institucionais, entre outras personalidades que não estão diretamente ligadas ao cinema.

7. Ver o vídeo em <http://www.youtube.com/watch?v=cNk2mgNzhAE>

8. Ver em <http://atitude-cv.blogspot.pt/p/chissana-magalhaes.html>

9. Ver em http://www.unilat.org/DCC/Audiovisuel/Formations/Son_image/1787

Esta Associação, no entanto, parece não ter proximidade com o Núcleo de Cinemídia da Direção Nacional das Artes (<http://dnartescv.wordpress.com/>), “pólo cinematográfico criado pelo atual Ministro da Cultura Mário Lúcio Souza”, e coordenado pelo, também realizador cabo-verdiano do Mindelo, já citado, César Schofield Cardoso. Entre outras ações, este Núcleo ofereceu as oficinas de Linguagem Audiovisual¹⁰ e de Produção de documentários em tempos de novas tecnologias¹¹, e também se fez representar no Festival de Cinema *Clap Ivoire*, Abidjan, de 3 a 7 de setembro de 2013, onde Cabo Verde apresentou filmes de dois jovens realizadores¹² além da promoção de debates e consultas públicas, como o que discutiu os Subsídios para políticas públicas para o cinema e o audiovisual em Cabo Verde, ocorrido em 10 de setembro de 2012¹³.

O blogue Tempo de lobos (<http://tempodelobos.blogspot.com.br/>), do cabo-verdiano Mário Vaz Almeida, acompanhou o processo de criação da *Associação de cinema e do audiovisual de Cabo Verde*, e informou que houve um momento, a partir de uma matéria no jornal *O liberal online*, de 12 de abril de 2012, em que se pensou que a Associação seria uma entidade de classe, de natureza sindical, e isto afastou muitas pessoas interessadas, e também alertou que a presença do DNArtes “*não se fez sentir em todo o processo de criação, nem na assembleia constituinte, nem na tomada de posse dos órgãos*”, o que, ainda segundo o bloguer “*denota, evidentemente,*

10. Durante 10 dias, de 22 de abril a 1 de maio, a Direção Nacional das Artes, Núcleo Cinemídia, do Ministério da Cultura de Cabo Verde promoveu uma oficina de Linguagem Audiovisual, da qual resultou 4 curtas, feitas com telemóveis e câmaras compactas. A 15 de maio apresentamos essas curtas e entregamos os certificados (ver em <http://www.youtube.com/watch?v=zNsSDhcuRE#t=74>).

11. Ver em <http://dnartescv.wordpress.com/2012/09/10/oficina-de-cinema-producao-de-documentarios-em-tempos-de-novas-tecnologias/>.

12. Ver em <http://dnartescv.wordpress.com/>.

13. Como avaliar o atual estado do cinema e do audiovisual em Cabo Verde? Que caminhos? Que soluções? Que cinema? – Debate público sobre Políticas Públicas do Cinema e do Audiovisual em Cabo Verde, com a participação de profissionais da área e demais interessados. O (re)lançamento do cinema e do audiovisual em Cabo Verde carece de uma visão nova, que tenha em conta os novos condicionalismos ligados às novas tecnologias que, ao mesmo tempo, introduzem uma série de desafios, mas também trazem uma série de oportunidades; que tenha em conta uma integração entre todas as artes e práticas ligadas ao audiovisual, do cinema, à publicidades, passando pela videoarte e os vídeo-clips. O momento demanda a energia de todos. Dia 10 de setembro de 2012, Sala de Exposições do Palácio da Cultura Ildo Lobo, 17h. Aberto ao público (ver em <http://dnartescv.wordpress.com/page/4/>).

indiferença ou desinteresse em relação ao assunto” e alerta que isto, não significa “necessariamente, uma possível crispação no relacionamento desta instituição com estes ingentes representantes do cinema e do audiovisual”.

No entanto, ainda em 2012, representantes da Associação tentaram conseguir, parece que sem sucesso, um espaço para a sede da Associação com o vereador para a área da Cultura, Desportos e Formação Profissional da Câmara Municipal da Praia, e esta disputa de forças parece ter continuado. Ainda neste panorama, cabe recordar a preocupação do governo de Cabo Verde com a cultura, quando, em 2011, o Ministério da Cultura publica o Plano estratégico interseccional da Cultura, o Plei-Cultura, prevendo, neste documento, diversas ações elaboradas a partir de um “levantamento dos problemas e desafios que enfrenta a cultura cabo-verdiana”, com o objetivo de “tirar proveito da rica cultura cabo-verdiana, promovendo um novo tipo de turismo para um setor econômico novo, apoiado na exploração de um instrumento de referência a nível mundial que é a *crioulização* e estimular a transformação de Cabo Verde num Centro Internacional de Prestação de Serviços”. E o audiovisual é uma das preocupações deste documento através de: a) Da intenção de “promover a produção nacional, nomeadamente a produção de documentários e ficção, em parceria com as companhias de Teatro”; b) E da “premiação de programas de rádio e televisão”.

O documento aponta também diversos tipos de investimentos, desde bolsas até captação de recursos no exterior, mas, pelo menos até aquele momento, não se sabia de onde viriam os recursos para tal plano, e assim está previsto que “o sucesso deste instrumento estratégico dependerá de novas regulamentações como isenções fiscais e aduaneiras, linhas de crédito e outros financiamentos”.

Palavras Finais

Talvez seja oportuno, então perguntar o que é o cinema de Cabo Verde, mas sabemos o quanto é difícil dizer o que é o cinema brasileiro ou o cinema português e, pelo que temos observado, este tipo de questão foi abandonada há algum tempo, mas está presente, é claro, sempre que um governo resolve apoiar a “produção nacional”, e para fazê-lo, ele precisa dizer o que é isto,

o filme nacional. Assim, por exemplo, no Brasil, com a instituição da MP 2228-1, de 6 de setembro de 2001, que estabeleceu os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, ficou definido, na visão do governo, o que é obra audiovisual, obra cinematográfica, obra independente, etc., e vai dizer também o que é obra cinematográfica brasileira, no caso, formulada em três itens do quinto ponto do artigo primeiro, onde está anotado que “obra cinematográfica brasileira ou obra videofonográfica brasileira [é] aquela que atende a um dos seguintes requisitos”, e os lista a seguir¹⁴.

Também Portugal estabeleceu na Lei 55/2012, de 6 de setembro, no artigo segundo, definições, o que é obra audiovisual (item *f*), obra cinematográfica (item *g*) e obra de produção independente (item *i*), e pela sua nova posição na Europa, o que é obra europeia (item *j*), obras equiparadas a obras europeias (item *k*), que reúne obras “produzidas ao abrigo de acordos bilaterais de coprodução celebrados entre Estados membros e países terceiros (...)”, e obras nacionais, portanto, portuguesas (item *l*), que, diferente do filme brasileiro, que é definido como aquele “que atende a um dos seguintes requisitos”, com uma lista de três itens, está anotado como obras nacionais portuguesas aquelas “que reúnam os seguintes requisitos cumulativamente”, em um total de seis itens listados¹⁵.

E em Cabo Verde não há, parece-nos, até o momento, um documento que defina o que é o cinema nacional cabo-verdiano. No entanto, há o Decreto 33/1989¹⁶, que regula o Acordo cinematográfico entre a República Portuguesa e a República de Cabo Verde, acordado em 13 de junho de 1988, e somente referendado em 31 de julho de 1989, no qual, para efeito do documento, no artigo 11º., ao tratar da exportação dos filmes realizados sob este acordo, no item 3, está anotado que “em caso de exportação para um país que pratique a contingência, o filme é imputado, preferencialmente, ao contingente do país coprodutor maioritário”, e ainda, no item seguinte, que “no caso referido no número anterior, o filme é imputado ao regime do país beneficiário do regime mais favorável quando haja igual participação dos coprodutores”. Por fim, no item 5, referindo ao 3, está escrito que “em igualdade de

14. Ver a lei em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm.

15. Ver a lei em <http://dre.pt/pdf1s/2012/09/17300/0513405142.pdf>

16. Ver em <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc881.pdf>

circunstâncias dos coprodutores, o filme é imputado ao contingente do país da nacionalidade do realizador”, o que, no caso de Cabo Verde, acaba por sugerir que, no primeiro caso, o filme tem a nacionalidade do maior investidor e, no segundo, o filme tem a “nacionalidade do realizador”.

Referências bibliográficas

- Cardador, L. (2007). “Cabo Verde sem uma única sala de cinema”. In BBC África, 8 de novembro. Disponível em http://www.bbc.co.uk/portugueseafrika/news/story/2007/11/071106_tribunacvcinemalc.shtml. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Ministério da Cultura de Cabo Verde. *Plano estratégico interseccional da cultura – PLEI Cultura*. Praia, 2011.
- Pinto e Neto, M. (s.d.). “Cinema Éden-Park”. In Islas de Cabo Verde. Disponível em http://www.islasdecaboverde.com.ar/san_vicente/eden_park/maria_helena_da_costa_ribeiro_pinto_e_netto.htm. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- s. a. (2014). “Capital de Cabo Verde organiza em novembro primeiro Festival Internacional de Cinema”. In iOnline, 2 de maio. Disponível em <http://www.ionline.pt/artigos/mais/capital-cabo-verde-organiza-novembro-primeiro-festival-internacional-cinema>. Acedido em 22 de setembro de 2015.

O NASCIMENTO DO CINEMA MOÇAMBICANO¹

Sílvia Vieira²

Resumo

A produção cinematográfica em Moçambique depende de um sistema de produção muito frágil ancorado em apoios externos. A deficiente rede de distribuição e de difusão, e a escassez de salas, não permitem que o cinema moçambicano tenha grande visibilidade. Fora dos circuitos dos festivais, dos congressos e das universidades, este cinema é praticamente desconhecido.

Divulgar o trabalho dos cineastas moçambicanos, compreender o contexto e as condições em que filmam, e refletir acerca do olhar destes sobre o mundo que os rodeia, são os principais objetivos desta apresentação.

Neste sentido, pretende-se, por isso, fazer uma leitura transversal da história do cinema contemporâneo em Moçambique, convocando para a discussão os realizadores Licínio Azevedo, Sol de Carvalho, José Cardoso, João Ribeiro, Pipas Forjaz e Mikey Fonseca.

Palavras-Chave

Cinema Moçambicano. Ficção. Sol de Carvalho..

1. Este artigo incluiu os capítulos I e II da dissertação de mestrado da autora em Comunicação, Cultura e Artes intitulada O Cinema Moçambicano de Ficção: 1975-2010. Um Cinema de “Resistência”, defendida em maio de 2011 na Universidade do Algarve e que será publicada em breve no Brasil e em Portugal. Foi recentemente publicado em ARTE, TECNOLOGIA e Poéticas Contemporâneas, volume organizado por José Albino Moreira de Sales e Bruno Miguel dos Santos Mendes da Silva (Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. EdUECE, 2015. pp. 397-417. ISBN: 978-85-7826-262-4).

2. Sílvia Vieira é Mestre em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (2011). Licenciada em História da Arte pela Universidade de Coimbra (1994). É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). Realizou, com Bruno Silva, o documentário *Assim somos livres: o cinema moçambicano 1975-2010* (2010). Contacto: sivieira.vieira@gmail.com

Introdução

A história recente do cinema moçambicano está intimamente ligada às transformações políticas, económicas e sociais operadas depois da independência do território a 25 de junho de 1975. Uma das primeiras medidas tomadas pelo primeiro presidente da República Popular de Moçambique, Samora Machel foi criar o Instituto Nacional de Cinema. Este foi para muitos uma verdadeira escola de cinema e foi aí que se formaram muitos dos cineastas que ainda hoje fazem filmes em Moçambique.

Neste texto, debruço-me sobre a construção do cinema moçambicano e procuro fazer uma reflexão acerca dos olhares e contributos dos realizadores Ruy Guerra, Jean-Luc Godard e Jean Rouch na construção dessa cinematografia.

O Instituto Nacional de Cinema: uma Escola de Cinema

A Guerra de Libertação de Moçambique acaba com os Acordos de Lusaka, celebrados entre o governo português e a FRELIMO³, a 7 de setembro de 1974. O Comité Central declara a independência a 25 de junho de 1975.

Uma das primeiras medidas tomadas pelo Presidente Samora Machel foi criar o Serviço Nacional de Cinema (SNC), em 1975 – renomeado, em 1976, Instituto Nacional de Cinema (INC). Podemos afirmar que, desde cedo, o carismático líder Samora Machel, percebeu que o cinema seria o meio de comunicação ideal para a unificação do país e a divulgação dos valores socialistas da FRELIMO, inspirados nos modelos cubano e soviético. Em 1975, a população de Moçambique era de doze milhões de habitantes, a taxa de analfabetismo de 95% e a população falava mais de vinte línguas diferentes. Sol de Carvalho, realizador Moçambicano, sublinha em entrevista concedida à autora em abril de 2009 em Maputo:

3. Frente de Libertação de Moçambique, partido político fundado por Eduardo Chivambo Mondlane; dirigido, a partir de 1969, por Samora Machel.

(...) Havia uma grande necessidade de um partido dito marxista, de massas, de comunicar com as pessoas. Obviamente, a ideia era encontrar os veículos de comunicação para fazer isso, e os veículos foram definidos desde o princípio como sendo a rádio e o cinema. O cinema teve logo um grande apoio estatal por causa dessa necessidade que havia do poder político (...).

O INC é integrado no Ministério da Informação da República de Moçambique, dirigido por Jorge Rebelo. Américo Soares é o Diretor do Instituto. Para Jorge Rebelo, na época também Secretário do Departamento de Informação e Propaganda (DIP), o cinema era um instrumento para consolidar a independência, para promover a unidade nacional e lutar contra o subdesenvolvimento. Deveria ainda constituir um meio para destruir a mentalidade que o colonialismo tinha incutido na população e ser um instrumento para transmitir os novos valores da Revolução Socialista. (CARDOSO,2003). O Instituto Nacional de Cinema instala-se na Casa das Beiras, na avenida Agostinho Neto. Montam-se equipamentos técnicos como o estúdio de som e compra-se algum material - câmaras Arriflex 16 mm e 35 mm. Mas o INC também se estabelece através da nacionalização de alguns cinemas⁴ e com câmaras e unidades móveis doadas pela ex-URSS. Os seus principais objetivos eram descolonizar a indústria cinematográfica e estabelecer as bases para a constituição de estruturas profissionais, que favorecessem a emergência de uma produção nacional. Organizam-se debates e mostras de filmes no sentido de promover reflexões em torno do cinema. Amantes da imagem em movimento como Américo Soares, Luís Carlos Patraquim, Luís Bernardo Honwana, José Luís Cabaço, Fernando Almeida e Silva e Leite de Vasconcelos foram vozes ativas na construção e definição do cinema em Moçambique.

Técnicos cubanos, soviéticos, brasileiros e ingleses, de diversas áreas do cinema vêm para Maputo dar formação aos futuros protagonistas do cinema moçambicano que foram aleatoriamente recrutados em escolas um pouco por todo o país.

4. Em 1978, as salas do império Manuel Rodrigues, aí estabelecido desde 1908.

Mas esta fase de difícil arranque não impediu que se formasse, no Instituto Nacional de Cinema, a primeira geração de cineastas, constituindo o Instituto uma verdadeira escola de cinema.

Os cineclubes tiveram um papel importante na formação de profissionais de cinema, sobretudo no que diz respeito às referências e cultura cinematográfica. José Cardoso, um dos primeiros realizadores a enveredar pelo cinema de ficção em Moçambique e fundador do Cineclube da Beira em 1958, iniciou-se aí no estudo da arte cinematográfica. Nas palavras do próprio em entrevista concedida em abril de 2009:

(...) O Cineclube da Beira ousou nessa época marcada por apertada censura e vigilância política, exhibir ‘clássicos’ do cinema, como o muito falado, mas pouco conhecido pelos cinéfilos portugueses, *O Couraçado Potemkin* de Eisenstein. Acontecimento inédito em Portugal ou noutro território qualquer sob sua soberania, por ser impensável que uma tal obra criada por comunistas pudesse ser exibida nos ecrãs nacionais, sem conhecimento prévio da censura fascista, que de certeza, o proibiria (...).

Nos anos 80, a maioria dos funcionários do INC trabalhava na produção de filmes, tais como *Do Rovuma ao Maputo* (1976) de Dragotin Popovic; *Mueda, Memória e Massacre* (1979) de Ruy Guerra; *O Vento Sopra do Norte* (1987) de José Cardoso e *O Tempo dos Leopardos* (1987) de Zdravko Velimorovic.

É vital salientar neste contexto que a estratégia para o cinema em Moçambique muda substancialmente a partir do momento em que, na década de 80, José Luís Cabaço é nomeado Ministro da Informação. Em fevereiro de 1981, o ministro organiza várias reuniões com trabalhadores e colaboradores do INC tais como Alberto Graça, Pedro Pimenta, Ruy Guerra, José Cardoso, Sol de Carvalho e Luís Simão e apresenta o discurso *Imagem: Uma Arma que Aliena ou Liberta*, o documento contém uma estratégia nacional de comunicação e alfabetização pela imagem que deve perspetivar-se no desenvolvimento global do povo moçambicano. Consciente da diversidade étnica e cultural do seu país e atento à elevada taxa de analfabetismo, procura comunicar de forma adequada com o povo moçambicano. José Luís Cabaço vê no cinema um “explosivo político”, e constata:

(...) A imagem comunica, mas comunica aquilo que conhecemos. Por exemplo, o camponês que não sabe o que são micróbios e não tem essa noção no seu património cultural, só verá nessa imagem a sua beleza ou a sua fealdade. (...) Antes de se dar um livro numa aldeia comunal é preciso ensinar as pessoas a ler, senão as pessoas vão pegar no livro ao contrário e tirar dele o que a sua imaginação quer e não o que ele diz. Com o cinema é a mesma coisa. Essa tarefa pertence ao INC.

Para o Ministro, informação é formação e deve dar-se à população uma quantidade de conhecimentos fundamentais para a compreensão da revolução. Rejeita, nesse contexto, uma forma anteriormente utilizada de comunicar com a população através da imagem, influenciada pela forma comunicativa de um cinema estranho à realidade moçambicana. A estratégia do cinema deve adequar-se às especificidades do momento, e à realidade do país e explica:

(...) A tendência mais imediata é a de querermos fazer cinema como o faz um técnico da Europa, ou de qualquer outro país avançado, esquecendo-nos de perguntar se os doze milhões de moçambicanos que o vão ver serão capazes de o entender [...]. O cinema não deve partir de uma categoria simbólica que não é a do povo mas da Europa, da América, da União Soviética ou da R.D.A (...).

Durante a reunião, o Ministro da Informação critica o formato da primeira fase do *KuxaKanema*:

(...) Com a preocupação de criarmos uma capacidade nacional de produção da imagem – e ela passa pelo conhecimento político, revolucionário e técnico que os seus profissionais tiverem – analisamos uma experiência errada que constitui um exemplo deste Instituto. Referimo-nos ao KUXA-KANEMA, na sua primeira fase em 78. O KK partiu do seguinte conceito: “temos que fazer um jornal de atualidades revolucionário? É o Santiago Álvarez em Cuba. Portanto, vamos ver os seus documentários, apanhar a técnica e fazer KK inspirados no seu

trabalho. Nós compreendemo-los porque somos profissionais de cinema, porque sabemos ler filmes, porque sabemos todas as regras do jogo. (...) Mas qual é a opinião do povo? É a mesma? (...)

José Luís Cabaço incentiva ainda os trabalhadores do INC a não fazerem habilidades do ponto de vista cinematográfico, pois considera que é obrigação do Instituto transmitir uma imagem às pessoas cuja leitura seja a mais simples possível. Neste contexto, defende que o *KuxaKanema* deve ser uma prioridade para o INC e estar em cima dos acontecimentos, por isso deverá ser semanal. E de facto, a partir de maio de 1981 as edições dos *KuxaKanema* passam a ser semanais, com uma duração aproximada de dez minutos, e não mais ou menos meia hora e mais ou menos quando há notícias como acontecia anteriormente.

Serão feitos desta forma cerca de trezentas e oitenta edições do *KuxaKanema*; cinquenta e duas dos quais orientados pelo realizador moçambicano Sol de Carvalho. Para além dos jornais cinematográficos, José Luís Cabaço assume a necessidade de se formarem mais profissionais de cinema dentro do INC, o que envolve o delineamento de uma estratégia de formação profissional. Acontece de facto nos anos seguintes com os cursos de Super 8 orientados pela equipa de Jean Rouch mas também através da vinda de técnicos estrangeiros. Em 1984, A Revista *Tempo*⁵ noticia a entrega de diplomas - presidida pelo Diretor do INC Samuel Matola - , da conclusão de um curso de iluminação, câmara, som e imagem, que vinha decorrendo há onze meses, para trinta profissionais do INC. Este curso de formação foi orientado por uma equipa cubana, constituída pelo realizador Melchor Casales, o iluminador técnico Miguel Cazaldo, o engenheiro de som José Galinha, o câmara Angel Ramires e Rolando Baute na montagem. A equipa cubana deslocou-se a Moçambique com o único propósito de orientar este curso de cinema, que foi reconhecido pela Cédula do Partido local, em nome de todos os trabalhadores do INC, sendo entregue aos cinco elementos do

5. Disponível em <http://www.mozambiquehistory.net>. Acedida a 4 de janeiro de 2011.

grupo, em sinal de reconhecimento, um diploma de Emulação Socialista na sequência do profundo reconhecimento do trabalho levado a cabo por aquela brigada de cinema cubano.⁶

No discurso *Imagem: Uma Arma que Aliena ou Liberta*, o Ministro da Informação José Luís Cabaço também assume que, para além do *KuxaKanema*, devem ser desenvolvidos outros tipos de trabalhos em conformidade com as necessidades informativas do país. Também se debruça sobre a necessidade de conceder um espaço próprio para a criatividade. Nas palavras do Ministro “é muito importante que saibamos quais são as pessoas deste Instituto que estão interessadas e têm como aspiração serem autores de filmes. É um aspecto que consideramos legítimo e temos de planificar a possibilidade dessas pessoas experimentarem a sua capacidade”.

É dentro deste espírito que surgirão, anos mais tarde, algumas produções do INC de carácter mais autoral tais como o *Madrugada Suburbana* de José Baptista, *Um dia numa Aldeia Comunal* de Moira Forjaz e *Não Mataram o Sonho de Patrício* de Camilo de Sousa. Realizar-se-ão também os *KuxaKanemas Especiais* de Sol de Carvalho: *O Incentivo*, *A Longa Estrada das Capolanas* e *Por Detrás da Ribalta*.

É também dessas reuniões ocorridas em fevereiro de 1981, que o Ministro da Informação implementa a criação, do ponto de vista organizativo, da Direção Geral de Produção assumida por Pedro Pimenta.

Os jornais cinematográficos - *KuxaKanema*: uma arma política

Para muitos autores e protagonistas do cinema moçambicano, os *KuxaKanema* representam o nascimento do cinema em Moçambique. Fernando Almeida e Silva será o responsável pela primeira série até 1978. Ao longo da primeira série, a produção dos jornais cinematográficos foi feita com muita irregularidade e com sérias dificuldades. A partir de 1981 e após

6. Revista Tempo nº 7, de março de 1984. Disponível em <http://www.mozambiquehistory.com>. Acedida a 4 de janeiro de 2011.

uma viragem na política do INC, protagonizada pelo Ministro da Informação José Luís Cabaço, como vimos anteriormente, os *KuxaKanema* passam a ser de edição semanal e de duração aproximada de 10 minutos.

Os principais objetivos destes jornais cinematográficos eram informar, educar e mobilizar a população em torno de um ideal comum. Constituíram uma verdadeira arma política e uma poderosa forma de unificação e estruturação de um país com várias tribos e etnias, que era necessário juntar em torno de um ideal comum – um país em que todos são livres e são moçambicanos. O Presidente Samora Machel foi uma figura central neste processo e os seus discursos apaixonados chegaram às províncias através de seis carrinhas⁷ de cinema móvel, equipadas com projetores. Faziam-se oito cópias em 35 mm, que passavam geralmente em Maputo nas salas de cinema ao sábado; o cinema móvel projetava cópias em 16 mm nas aldeias das províncias. É nos jornais cinematográficos que encontramos imagens de “Congressos da FRELIMO ou as honras de estado dadas a Robert Mogabe; o caju de Nampula e o coco de Inhambane; os campos de reeducação de Niassa ou a barragem de Cahora Bassa em Tete.” (BARBOSA, 2008: 32). Foram produzidos cerca de 397 *KuxaKanemas*. Não havia controlo sobre o que se filmava e divulgava através dos jornais cinematográficos; não existia nenhuma comissão de censura que verificasse ou cortasse cenas que eram filmadas. Existia contudo todo um ambiente ideológico que conduzia a essa situação. Para Camilo de Sousa:

(...) O cinema moçambicano foi idealizado como um meio ideológico pelo partido. Os Sul-africanos atacavam-nos aqui todos os dias...eu vou fazer filmes a favor dos sul-africanos? A favor do apartheid? Eu vou fazer filmes lutando contra o apartheid, agora isso é a utilização do meio a favor da ideologia? Não É! (...) (CARDOSO, 2003)

7. E não 36 como tantas vezes tem sido publicado.

Se nos primeiros anos as imagens do KuxaKanema eram de otimismo, mais tarde com a intensificação da Guerra Civil Moçambicana (1976-1992), foram as imagens de ataques da RENAMO⁸, a partir da Rodésia e da África do Sul, que foram mostrados por todo o país.

Olhares externos: Ruy Guerra, Jean-Luc Godard e Jean Rouch

Nos finais nos anos 70, foram vários os realizadores estrangeiros que se deslocaram a Moçambique. Para Luís Carlos Patraquim⁹ este incrível período contou com a simpatia e cumplicidade do cubano Santiago Alvarez, com o entusiasmo militante de Med Hondo, assim como a troca de experiências com Hailé Gérima. (PATRAQUIM, 2000: 19) Mas três realizadores participam em concreto na aventura da construção do cinema moçambicano: Ruy Guerra, Jean-Luc Godard e Jean Rouch.

Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira nasceu em Maputo em 1931. Entre 1952 e 1954, estuda arte cinematográfica em Paris, no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), onde participou nos efervescentes anos da *Nouvelle Vague* do cinema francês. Em 1958 regressa ao Brasil, realiza aí três filmes que o consagram como um dos mestres do Cinema Novo Brasileiro: *Cafajestes* (1963), *Os Fuzis* (1964)¹⁰ e *Os Deuses e os Mortos* (1970). Nos finais dos anos 70, regressa a Moçambique para participar no projeto de construção do cinema moçambicano na qualidade de conselheiro do Ministério da Informação. Realiza a primeira longa-metragem produzida pelo Instituto Nacional de Cinema depois da Independência, *Mueda: Memória e Massacre* (1979). O filme retrata de forma ficcionada, recorrendo a filmagens reais, o Massacre de Mueda. Em entrevista a Sol de Carvalho em 1980, Ruy Guerra sublinha:

8. Resistência Nacional Moçambicana.

9. Escritor e poeta Moçambicano, trabalhou no INC e publicou vários textos sobre cinema moçambicano.

10. Com o qual ganhou o Urso de Prata em Berlim.

(...) *Mueda* é um caso de um documentário de uma ficção pré-existente que vira uma nova ficção (...) para ser visto pelos moçambicanos (...). Foi feito para ser visto como imagem, uma proposta cultural de um país que se está assumindo num processo de transformação e que não tem medo da sua própria imagem, não tem medo de assumir o seu próprio subdesenvolvimento como um facto real (...).

Como o próprio refere ainda na mesma entrevista,

(..)“na verdade eu vim aqui, muito pouco por Mueda (...) mas mais para me integrar num processo de trabalho mais efectivo diante de uma situação nova de um país que estava com uma política de informação de guerra e que passa a estar numa política de paz. “ (...) Nós queremos bons filmes, boas máquinas (...) boas condições de trabalho. Não quer dizer que isso seja depois para criar um referencial político, estético, ideológico que nos obriga a fazer filmes vinculados a uma ideologia burguesa. Vamos é fazer disso um instrumento cultural de transformação mas que tome em consideração toda a massa do povo moçambicano.

Consciente das limitações técnicas do cinema em Moçambique, Ruy Guerra leva para este país um projeto ambicioso:

O facto de o filme *Mueda* ser a preto e branco, feito em 16 mm e depois ampliado, com todas as deficiências existentes em laboratório, o facto de a imagem ser um pouco riscada, o facto de o som ser mais ou menos, o facto de a montagem sofrer as deficiências do próprio processo de filmagem (...) tudo isto nós assumimos, não quer dizer que seja aquilo a que nos propomos (...). A nossa meta é fazermos filmes coloridos, e fazermos filmes directamente em 35 mm, até em 70 mm, se pudermos em Panavision, e fazer filmes tecnicamente bem acabados, com boa aparelhagem etc. (...)

Efetivamente Ruy Guerra contribuiu com as suas ideias e iniciativas para uma melhoria das condições técnicas do INC, tanto pela sugestão de aquisição de equipamentos, quer através da criação da KANEMO em 1983. Promoveu vários cursos de formação na área de montagem, edição e produção e foi responsável pela vinda de vários brasileiros tais como Labi Mendonça, Licínio de Azevedo e Chico Carneiro, que irão desempenhar um papel importante na construção do cinema moçambicano.

A presença de Ruy Guerra em Moçambique até à sua saída no final dos anos 90, foi sempre interrompida por longas estadias no Brasil, não apenas por motivos pessoais mas também para aí realizar *Ópera do Malandro* (1985), *Fábula da Bela Adormecida* (1997) e *Kuarup* (1998).

No final da década de 70, Jean-Luc Godard desloca-se várias vezes a Maputo. Em entrevista concedida ao realizador moçambicano Sol de Carvalho, Godard expõe o seu interesse pela questão da imagem:

(...) Você diz que Moçambique é um país que tem vinte por cento de tradição escrita e o resto de tradição oral e depois que não há experiência de imagem. Mas isso não é verdade: numa criança que nasce, desde que abre os olhos, já há imagens. Depende do que se chama imagem mas aqui um camponês analfabeto vê, à mesma, o sol, as flores, as montanhas, vê a barragem de Cahora Bassa. Ele não tem a experiência da carta postal, da foto que reproduz a barragem mas isso não quer dizer que ele não sabe fazer imagem.

Em 1978, o Ministério da Informação assina um contrato de dois anos com ele para estudar as possibilidades de instalação da televisão em Moçambique; desta forma Godard legitima uma colaboração direta entre a sua sociedade de produção - a Sonimage - e as instâncias do governo moçambicano. Mas pretendia também aproveitar a sua estadia em Maputo para desenvolver outros projetos. Acompanhado da sua companheira Anne-Marie Mieville, iria filmar vários programas de televisão. Seria uma série de cinco episódios com o título *Naissance de L'image d'une Nation*. Mas o projeto nunca foi realizado pois ambos não permaneceram o tempo suficiente no país; contudo Godard aproveitou a sua estadia no país para escrever

alguns textos e registar em fotografia, os momentos mais marcantes da sua passagem pelo país que foram publicados num número especial dos *Cahiers du Cinéma*.¹¹ Quando questionado acerca do trabalho que pretendia desenvolver, numa entrevista concedida a Licínio de Azevedo e Luís Carlos Patraquim, o cineasta respondeu:

(...) Um pouco, mas ainda não muito clara. Pretendo fazer certas reportagens simples que mostrem três ou quatro processos de fabricação de imagens por parte dos moçambicanos. Um artigo da *Tempo*, por exemplo, um *KuxaKanema*, o trabalho de um médico que faz uma radiografia, alguém que coloque uma carta no correio ou que cante uma canção na rádio. Mostrarei alguns meios de informação como esses e tentarei falar um pouco sobre a maneira de ver certas coisas (...). (AZEVEDO & PATRAQUIM, 2008: 16)

Godard deu aulas no Instituto de Cinema em Maputo. A sua chegada não deixou ninguém indiferente. Para Licínio de Azevedo¹², Godard teve um impacto tecnológico.

(...) Ele chegou aqui com uma câmara de vídeo (...) Godard era uma nova tecnologia para exprimir ideias. Era o futuro. Dizia que cinema é contabilidade, tem que se gastar o mínimo de película e obter o máximo de montagem (...) Na prática, o grande salto é quando começamos a usar o vídeo (...). Procuramos fazer filmes que seriam caros com muito pouco dinheiro (...). (COELHO, 2008: 7)

O facto de a maioria da população moçambicana nunca ter visto imagens em movimento criou em Godard uma série de expectativas e desenvolveu uma ideia excêntrica e inédita; criar uma televisão “de e para o povo”; montar em Niassa, mais concretamente em Lichinga, “uma televisão, uma contra-televisão”¹³. Levaria para lá todos os meios técnicos necessários, deslocar-

11. N° 300, maio de 1979.

12. Nascido no Brasil, vive em Moçambique desde 1980 e é um dos principais cineastas moçambicanos.

13. José Luís Cabaço em *Kuxa Kanema – O nascimento do cinema*, de Margarida Cardoso, 2003.

se-ia às aldeias, treinaria a população para usar devidamente o material e deixaria depois as filmagens por conta dos camponeses. Esta ideia foi muito mal recebida pelo Instituto de Cinema e pelo Governo e não se concretizou. Em junho de 1978, Jean Rouch chega a Maputo com uma equipa constituída por Jacques d'Arthuys, Françoise Foulcault, Philippe Costentini e Nadine Wannono; todos eles ligados ao Comité do Filme Etnográfico e à Secção Cinema da Universidade Paris X – Nanterre, onde Rouch já tinha iniciado um programa em formato Super 8 na Antropologia Visual. A ideia de lecionar ateliers de Super 8 mm em Moçambique partiu de Jean Rouch e Jacques d'Arthuys antigo Diretor do Centro Cultural Francês do Porto. Nomeado adido cultural francês em Moçambique depois da independência em 1977, Jacques d'Arthuys desafia Jean Rouch para dirigir um projeto de formação de técnicas cinematográficas em Maputo, em colaboração com a Universidade Eduardo Mondlane.

O formato Super 8 criado por Eastman Kodack, que aliava a mobilidade das câmaras, e a ligeireza dos equipamentos à facilidade de aprendizagem das técnicas necessárias à sua adequada utilização, era para Jean Rouch o meio técnico certo para um cinema que tinha urgência em desenvolver-se. O projeto foi coordenado pelo Centro de Estudos da Comunicação, que estabelece um acordo entre o governo moçambicano e a Direção das Relações Culturais, Científicas e Técnicas do Ministério dos Negócios Estrangeiros Francês. Durante três meses, a equipa de Jean Rouch lecionou o curso de Super 8 a um grupo diversificado de alunos¹⁴. Uma das primeiras ideias dos formadores era facultar instrumentos de aprendizagem da linguagem cinematográfica aos seus formandos, numa atitude que podemos considerar ousada projetaram o *Couraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. Formaram dez equipas constituídas por dois membros cada – um para filmar, outro para registar o som e que passariam a trabalhar em equipa. Para Jean Rouch foi a “mais bela escola de cinema do mundo”; de manhã os alunos rodavam nas aldeias. Eles próprios revelavam o filme, à

14. Alguns não sabiam ler nem escrever.

tarde no *Processor*¹⁵, faziam uma pré-montagem numa mesa de montagem em Super 8 e, na mesma noite, num écran de 2m/1m, projetavam na aldeia aquilo que tinham filmado de manhã.

Para Jean Rouch e os restantes membros da equipa que o acompanhou, esta experiência foi extraordinária, não apenas porque lhes possibilitou formarem pessoas provindas dos mais diversos meios socioeconómicos, dando-lhes a possibilidade de observar como olhavam para a nova realidade que se ia construindo em Moçambique, mas também porque lhes permitiu refletir acerca de alguns assuntos relacionados com a receção de imagens, pois presenciaram a reação das pessoas que nunca tinham estado em contacto com uma imagem em movimento. Jacques d'Arthuys descreve uma experiência que nos mostra que o desconhecimento da população acerca das técnicas cinematográficas podia, por vezes, inclusivamente originar alguns problemas de receção. Segundo Jacques d'Arthuys:

(...) Num país como Moçambique coloca-se o problema da primeira percepção das imagens. Para dar um exemplo, o Instituto tinha realizado um filme que tinha como objectivo descrever os malefícios da mosca tsé-tsé. Tinham mostrado um grande plano da mosca. Os camponeses disseram: nunca vimos esta mosca, apenas temos pequenas moscas, este é um grande animal (...). (OUDART, 2010)

Jacques D'Arthuys salienta ainda na entrevista concedida a Jean- Pierre Oudart, que os temas abordados correspondiam às preocupações políticas da FRELIMO. Foram feitas filmagens no Hospital acerca das decisões tomadas nas reuniões de conselhos de médicos criadas no sentido de democratizar a saúde, para dar a conhecer à população que estas eram postas em prática e a forma como beneficiavam os doentes. Em relação às filmagens nas escolas, tratava-se de mostrar como é que numa escola piloto funcionavam as experiências que eram levadas a cabo pelo governo. (OUDART, 2010). Sempre que filmavam, os alunos tinham um tema, mas nem sempre a equipa de Jean Rouch soube exatamente o que se pretendia;

15. Laboratório automático de revelação para Super 8 mm.

a escolha das imagens foi frequentemente criticada pelos responsáveis moçambicanos. As discussões giravam em torno da questão “deveriam ser determinadas imagens mostradas ou não?”¹⁶. Conforme Pierre Gauthier¹⁷

(...) Subitamente as imagens e os sons revelavam uma realidade complexa, que não correspondia totalmente à linha da FRELIMO, as contradições apareceram e alguns estudantes queriam apagar as sequências que não estavam ‘em conformidade’, enquanto outros desejavam conservar os elementos de controvérsia para alimentar um debate salutar (...)¹⁸

A tomada de consciência, por parte das instituições envolvidas, das questões políticas levantadas por estes filmes e a consequente oposição direta com alguns membros do partido, torna-se inevitável. Este facto terá estado, na opinião da equipa de Jean Rouch, na origem da saída prematura do grupo. O poder das imagens, que permitiam descobrir a disfunção de uma realidade ainda pouco controlada, foi entendido como uma forma de pôr em causa a política do processo revolucionário.

(...) A experiência iniciada por Rouch não teve apenas problemas técnicos, mas também ideológicos. Rouch foi acusado de neo-colonialista (tanto por críticos franceses como moçambicanos) e de estar a fazer experiências em Moçambique, que não poderia fazer em países desenvolvidos. Ruy Guerra pouco a pouco afasta-se do projecto, acusando Rouch de despesismo e argumenta que a técnica Super 8 usava material descartável e não tinha capacidade de comunicação em grande escala (...). (AREAL & TRÉFAUT, 2008: 66-69)

16. Jacques D’Arthuys em entrevista a Pierre Oudart.

17. Gauthier, *Fragments de l’Histoire du Mozambique en Super 8*.

18. Soudain les images et les sons revelaient une réalité complexe, qui ne correspondaient pas totalement a la ligne du FRELIMO, des contradictions apparurent et certains étudiants voulaient simplement supprimer les sequences ‘non conformes’ tandis que d’autres souhaitaient conserver les elements de controverse pour alimenter un débat salutare.

Para Olivier Barlet; a saída antecipada de Jean-Luc Godard e de Jean Rouch prende-se com o facto de;

(...) Um como o outro, criticaram o Instituto de Cinema que privilegiava equipamentos pesados, como o 16 e o 35 mm: um cinema da independência deveria ser feito através de meios simples para estar ao alcance de todos e poder acompanhar a evolução tecnológica. Tais filmes poderiam ser utilizados para a Televisão que nascia. Guerra não apreciou as críticas e culpa, entre outros, o “cinema vérité” de Rouch de cortar a *mise en scène*(...) foi solicitado a Rouch que abandonasse o país(...). Quanto a Godard e Anne-Marie Mieville encurtaram a sua estadia. (BARLET, 2000: 20-21) ¹⁹

É indiscutível que a passagem de Jean-Luc Godard e de Jean Rouch tenham deixado memórias e aprendizagens nos alunos que frequentaram as suas aulas. Arrisco considerar contudo que a influência de ambos na cinematografia moçambicana se resume aos aspetos técnicos que conseguiram transmitir aos seus alunos pois a passagem de ambos por Moçambique usando a palavra do cineasta José Cardoso foi “meteórica”.

Referências bibliográficas

- Azevedo, L.; & Patraquim, L. (2008). “Entrevista a Jean-Luc Godard”. In *Docs.pt*, 7, Lisboa, outubro: 72-83.
- Areal, L.; & Tréfaut, S. (2008). “Laboratório Moçambique – Cinema em revolução”. In *Docs.pt*, 7, Lisboa, outubro: 66-69.
- Barbosa, N. (2008). “Cooperação – A recuperação dos arquivos moçambicanos”. In *Docs.pt*, 7, Lisboa, outubro: 30-32.

19. L'un comme l'autre critiquèrent L'Institut du Cinema qui privilégiait des équipements lourds, comme le 16 et le 35 mm: un cinema de l'indépendance devrait être fait avec des moyens simples pour être à la portée de tous et pouvoir suivre les avancées technologiques. De tels films pouvaient être utilisés par la télévision naissante. Guerra n'apprécia guère ces critiques et reprocha en outre au “cinéma vérité” de Rouch de réduire la mise en scène. (...) Rouch fut pré de quitter le pays tandis que Godard et Anne-Marie Mieville écourtèrent leur séjour.

- Barlet, O. (2000). “Cinemas Lusophones: le gâchis et l’espoir“. In *Africultures*, 26, L’Harmattan, Canadá, março: 18-23.
- Cardoso, J. (2009). *O Cineclube da Beira*. Lisboa: Edições Apenas.
- Costantini, P. (2008). “O modelo Rouch em Moçambique – Duas utopias em confronto”. In *Docs.pt*, 7, Lisboa, outubro: 7-9.
- Patraquim, L. (2008) “Cinema Moçambicano – Um *flashback* pessoal e intransmissível”. In *Docs.pt*, 7, Lisboa, outubro: 84-87.

COPRODUÇÃO NO IBERMÉDIA: UMA ANÁLISE DOS FILMES BRASILEIROS COPRODUZIDOS COM APOIO DO FUNDO ENTRE 2003 E 2013

Helyenay (Nay) Araújo¹

Resumo

O fomento à produção cinematográfica em regime de coprodução tem sido uma saída para os países latino-americanos que pressionados em sua cadeia produtiva pela hegemônica indústria cinematográfica norte americana têm dificuldades em desenvolver suas cinematografias. Desde da década de 1990, essa modalidade de realização fílmica tem sido sistematizada de forma mais consistente entre esses países, Portugal e Espanha através do Programa Ibermedia. Ao que pesem as controvérsias, este programa tem tentado cumprir o papel de promover um espaço de interação audiovisual na chamada Iberoamérica. Esse artigo tem por objetivo apresentar minha proposta de pesquisa de doutorado, que buscará avaliar a relação investimento/retorno das coproduções realizadas pelo Ibermedia nos seus últimos dez anos (2003-2013), tomando para estudo de caso 32 coproduções brasileiras realizadas com apoio do fundo, durante esse período.

Palavras-Chave

Coprodução. Ibermedia. Cinema Brasileiro.

1. Helyenay (Nay) Araújo é doutoranda do departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Contacto: xicanay@gmail.com

Apresentação

As mudanças provocadas pelo impacto da globalização e pelos avanços tecnológicos, bem como os efeitos derivados da emergente indústria criativa nesses últimos anos, provocaram uma profunda transformação na estrutura da indústria cinematográfica global. As assimetrias dessa indústria, no entanto, caracterizadas em grande parte pela alta concentração da promoção e distribuição hegemônica do filme norte americano, continuaram constituindo um obstáculo para a expansão das cinematografias dos países iberoamericanos.

Semelhantes entre si por diversas características linguísticas e culturais, os países da Ibero América padecem dos mesmos problemas estruturais críticos em relação as suas cinematografias, como a falta de financiamento para produção de filmes, dificuldades de distribuição nacional e regional e baixa penetração das obras em salas comerciais de exibição. Com raras exceções e em grande parte por conta de políticas públicas nacionais, apenas alguns países como Brasil, México e Argentina, no caso da América Latina, conseguiram alavancar, ainda que timidamente, suas atividades cinematográficas².

Como tentativa de tentar enfrentar os prejuízos causados por esse panorama de subordinação ao cinema norte-americano surgem os tratados de cooperação e coprodução cinematográfica. Nesse sentido, afirma Villazana (2007: 177), “as possibilidades de produção cinematográfica na América Latina aumentaram na medida que aumentaram os convênios internacionais de produção a partir dos anos 1980”.

Um dos mais emblemáticos convênios de cooperação na região latinoamericana e para Portugal e Espanha é o Programa Ibermedia. De criação fundamentada no artigo XI do Convênio de Integração Cinematográfica Iberoamericana, subscrito em 1989, o Programa Ibermedia foi ratificado em 1997, na Cimeira Iberoamericana de Chefes de Estado e Governo, realizada na Ilha Margarita, Venezuela. Integrado por dezenove

2. De acordo com relatório atual da UNESCO, em 2011, os filmes americanos ocupavam 80% das salas de cinema ao redor do mundo. Disponível em: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf>. Acedido em 12-III2014.

países (Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela), o Ibermedia forma parte da política audiovisual da CACI (Conferência de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas)³. Seu objetivo geral é proporcionar as condições necessárias técnicas e econômico financeiras para concretizar mecanismos de coprodução, distribuição, desenvolvimento e formação de projetos cinematográficos e televisivos independentes dentro do mercado e da região da iberoamérica. Os recursos do fundo de ajuda provêm dos Estados membros, os quais se comprometem a pagar uma cota anual mínima de cem mil dólares.

A ideia de coprodução cinematográfica no Ibermedia baseia-se no conceito de cooperação e prevê a concentração de esforços de no mínimo dois ou três países membros para alcançar um melhor resultado de produção. Também é premissa dessa modalidade de produção criar um espaço audiovisual que permita o desenvolvimento do imaginário coletivo do povo iberoamericano e defenda, ao mesmo tempo, a diversidade cultural desse povo no mundo globalizado. O apoio financeiro dado a coprodução é baseado em empréstimos reembolsáveis, atribuídos a cada coprodutor em função da sua porcentagem de participação financeira na coprodução. De acordo com Villazana (2007), sessenta por cento (60%) dos recursos do fundo são destinados a coprodução. Desses dados depreende-se que a coprodução é prioridade para o Ibermedia. Isso pode ser comprovado a partir dos números divulgados pelo próprio programa: desde sua criação, o Ibermedia já apoiou 636 projetos de coprodução iberoamericana⁴.

O governo brasileiro, por meio de suas políticas audiovisuais, ao longo dos últimos anos, também vem incentivando significativamente o regime de coproduções bilaterais e multilaterais com outros países, inclusive com apoio do Ibermedia. O objetivo geral desse incentivo é promover o

3. Dados disponíveis em: <http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/>. Acedido em 12-III2014.

4. Dados disponíveis em: <http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/>. Acedido em 12/03/2014.

desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico, ampliando a participação do cinema brasileiro no mercado internacional.

No âmbito do Ibermedia, o Brasil coproduziu com outros países 32 filmes entre os anos de 2003 e 2013. Sobre esses 32 filmes, defendo que cabe uma avaliação atenta, a fim de tentar obter dados que possam ajudar a elucidar algumas questões como: De que forma o Programa Ibermedia, em sua modalidade de apoio a coproduções, tem atuado nesses últimos dez anos para inserção do cinema brasileiro no mercado global e/ou iberoamericano? Qual a relação investimento/retorno dos filmes produzidos em regime de coprodução pelo Ibermedia?

Este é o objetivo geral da minha pesquisa que se desdobra ainda em outros objetivos específicos: avaliar a participação do Ibermedia no impulso para expansão da indústria cinematográfica brasileira; avaliar as ações sinérgicas para promover a circulação dessas coproduções tanto no mercado iberoamericano quanto em outros mercados cinematográficos mundiais, em especial os que abrangem os países de língua oficial portuguesa e o mercado europeu; sistematizar uma base de dados que auxilie futuras pesquisas e reflexões sobre as indústrias cinematográficas da região iberoamericana; lançar um olhar crítico sobre as relações produtivas que abrangem a atividade audiovisual na atualidade; pensar em novas estratégias de produção e distribuição através das coproduções internacionais e buscar entender a lógica de mercado e as políticas de incentivos nas quais as obras cinematográficas coproduzidas estão inseridas.

Entendo como investimento nesse caso, todos os recursos envolvidos na produção dessas coproduções, isto é, os investimentos financeiros, os recursos humanos, artísticos, estéticos e narrativos, as estratégias mercadológicas empregadas entre outros; em conformidade com as determinações dos editais de coprodução lançados pelo Ibermedia nesses últimos dez anos.

Algumas hipóteses desenvolvem-se a partir dessa proposta de estudo. Em relação ao contexto audiovisual contemporâneo podemos pensar que o cinema iberoamericano, a semelhança de outros cinemas subordinados à influência hegemônica da indústria audiovisual norte-americana, enfrenta

problemas graves de estruturação de seus mercados cinematográficos e de integração regional e internacional, nesse contexto consideramos que as inovações tecnológicas, os fluxos econômicos globalizantes, as novas dinâmicas das indústrias culturais têm permitido que novas modalidades de produção, distribuição e exibição do filme passem a coexistir com modalidades antigas de desenvolvimento da atividade de cinema; os países com cinematografias menos desenvolvidas ou em desenvolvimento têm podido se beneficiar dessas novas modalidades de produção, promoção e circulação para fazer com que seus filmes cumpram o papel de chegar aos seus públicos.

Das hipóteses sobre o caráter cultural e artístico envolvido nos modelos de coprodução, partimos da consideração de que os filmes realizados a partir de coproduções estão descontextualizados culturalmente, sendo destinados mais especificamente a um público estandardizado (VILLAZANA, 2007), nesse sentido, filmes realizados em regime de coprodução têm sua estética condicionada aos acordos realizados para a obtenção dos recursos e financiamentos necessários a sua realização; filmes brasileiros realizados nos moldes de coprodução tem menos entrada nas salas de cinema brasileiras e menos aceitação por parte do público nacional, por seu caráter descaracterizado de uma cultura local.

Sobre o Programa Ibermedia, mas especificamente, levantamos as hipóteses de que este programa tem contribuído para a formatação de um espaço audiovisual iberoamericano que permita o desenvolvimento do imaginário coletivo do povo iberoamericano e defenda, ao mesmo tempo, a diversidade cultural desse povo no mundo globalizado, conforme premissa do programa; a relação financiamento/retorno dos investimentos do fundo são compatíveis com seus objetivos de funcionamento e por fim, o fato do Programa Ibermedia incluir países europeus em seu escopo, como Portugal e Espanha, contribuiu para a inserção dos filmes coproduzidos pelo Brasil e outros países latinos americanos no mercado europeu.

A proposta de pesquisa que pretendo desenvolver se justifica a partir da necessidade de um melhor conhecimento sobre o Programa Ibermedia e sobre os mecanismos que articulam a coprodução de filmes iberoamericanos, mecanismos estes relacionados à economia audiovisual: “Sobre a situação

do cinema na América Latina, não existem muitos estudos dedicados a analisar uma das questões básicas do setor: a do caráter industrial e dos sistemas de produção e comercialização, ou seja, a economia” (GENTINO, 2007: 17).

Durante muito tempo, as pesquisas sobre cinema na América Latina ficaram essencialmente restritas a história de cineastas, filmes, autores e realizadores. O mercado, a legislação, as políticas públicas, o público, e a relação entre produção, distribuição e exibição pouco foram explorados academicamente, ficando à margem de estudos mais aprofundados. No século XXI, os processos globalizantes põem o audiovisual no centro de interesse da indústria cultural. Este torna-se então um “investimento comercial a ser explorado” (ORTIZ, 2001: 144), assim, não é possível mais restringir as pesquisas de cinema apenas ao âmbito cultural, sob a pena de se deixar de compreender aspectos simbólicos e mercadológicos essenciais para o desenvolvimento atividade cinematográfica.

Pelo fato do cinema ser um meio expressivo, que manipula em ampla escala os valores culturais, é importante que sejam analisados seus aspectos econômicos, técnicos e, principalmente, político-sociais. Segundo Meleiro:

os estudos de cinema raramente levam em conta análises econômicas e, menos ainda aquelas apoiadas na economia política. No entanto, sendo reconhecidamente importante componente da economia mundial, a indústria cinematográfica deve ser apreendida como uma entidade econômica (MELEIRO, 2007: 13)

Sobre as coproduções, Steve Solot⁵ relata que “apesar do reconhecimento da importância das coproduções internacionais, existem poucos estudos técnicos que validem esta conclusão” (SOLOT, 2010 *apud* ROCHA, 2012). Nesse sentido, esta pesquisa justifica-se pela apresentação como mais uma fonte para tentar diminuir a lacuna da escassez de análises e levantamento de dados sobre os resultados das coproduções latinoamericanas.

5. Steve Solot é presidente da Latin American Training Center (LATC) - um centro de formação sediado no Rio de Janeiro - e conferencista em seminários e encontros multilaterais sobre temas gerais da indústria cinematográfica (Rocha, 2012: 14).

Fundamentando o pensamento

O ‘fazer cinema’ pressupõe uma interlocução ativa com os diversos setores que não somente o artístico cultural. Os esforços criativos dos idealizadores de um filme por si só não bastam para conceber uma obra, a eles é preciso somar, em maior ou menor grau, uma série de investimentos econômicos e recursos técnicos; para não falar das estratégias de promoção e circulação que permitirão que o filme chegue ao público ao qual se destina. Por isso, para compreender a dinâmica que se passa desde a concepção da ideia de um filme até a sua exibição é necessário fazer o exercício de desviar o olhar da mensagem para o meio.

Ao pensarmos as relações sócio culturais e político econômicas com as quais está envolvida a atividade cinematográfica na contemporaneidade, logo nos vêm à mente os termos *globalização e mundialização*. As relações das cinematografias ao redor do globo, as políticas audiovisuais e interações entre essas políticas surgem no reflexo dos processos dos fluxos globais de internacionalização do capital. Estas relações são regidas pela “quebra” das fronteiras temporais e espaciais, e pela tensão entre o local e o internacional: entre a diversidade e a homogeneidade, entre os conectados e os desconectados da rede de informação mundial.

Para Canclini (2001), sobre o que se convencionou chamar de globalização é mais aceitável considerar que as relações culturais nesse contexto se estabelecem em diversos níveis, dão-se em função de agrupamentos regionais, por razões de afinidade geográfica ou histórica, ou ainda por acesso diferenciado a recursos econômicos e tecnológicos. As indústrias culturais dominantes inseridas no imaginário globalizado (através das novas tecnologias, do cinema, da internet ou televisão) não só se impõem de forma homogeneizante como também convivem com outras visões de mundo entre as quais se estabelecem hierarquias, hibridismos culturais, conflitos, acomodações e readaptações, relações transnacionais.

Em relação ao cinema, Cooke (2013) explica que no contexto da globalização o que ocorre com este é um processo de transnacionalismo, no sentido da mudança em direção à produção e ao consumo ‘transnacionais’ no

cinema global, o que impacta tanto os filmes que estão sendo feitos como nas temáticas escolhidas pelos cineastas e nos modos de representação cinematográficas que estão escolhendo utilizar. A indústria cinematográfica é mais que nunca uma indústria internacional e globalizada.

(...) o transnacionalismo sugere o entendimento mais recíproco e contingente de relacionamento entre culturas cinematográficas, evidenciando de várias formas em termos de política cinematográfica, de crescente troca transfronteiriça de excelência e experiência técnicas e talentos, bem como de apoio crescente aos projetos que estimulam as indústrias cinematográficas nacionais a interagirem. UE e Conselho Europeu desenvolvem isso no espaço europeu. Ibermedia no espaço ibero americano (COOKE, 2013: 16).

As indústrias culturais no contexto de globalização seguem uma lógica de estímulo ao consumo e ao livre comércio de bens culturais meramente como entretenimento, segundo afirmação de Octavio Getino (2004). Nesse contexto, o culto ao consumo é constantemente estimulado e há a defesa de um mercado autorregulador, sem a influência do Estado. O livre comércio e a abertura de fronteiras nacionais aparecem como uma vantagem econômica competitiva, sendo “vendida”, sobretudo aos países menos desenvolvidos, a promessa de novas oportunidades para impulsionar suas políticas e economias a partir da integração dos mercados e do livre comércio. Assim:

(...) pouco importa que uma comunidade possa identificar-se ou não com as manifestações culturais locais, pois elas podem ser re-elaboradas por outros tipos de identidades e propostas culturais, sendo facilmente assimilada como própria em um desdobramento esquizofrênico, em que uns se impõem e os outros se curvam. Ou um processo em que uns vencem e outros são mais que vencidos, terminam por ser convencidos, o que seria muito mais grave e decisivo para nossos processos identitários” (Ibidem: 4).

De qualquer forma, argumenta Canclini:

A globalização e seus paradoxos possibilitaram, através desse ambiente de profusão de novas tecnologias, criar novos espaços de circulação da produção e elementos para o desenvolvimento de um maior intercâmbio transnacional. Não podemos esquecer que “globalização é também o horizonte imaginado por sujeitos coletivos e individuais isto é, por governos e empresas dos países dependentes, por produtores de cinema e televisão, artistas e intelectuais, que desejam inserir seus produtos em mercados mais amplos. No entanto, devemos ter o discernimento de quem são os reais beneficiários dessa integração e cooperação produtiva plurinacional (CANCLINI, 2003: 19, 29)

A realização audiovisual no Brasil e na América Latina deve ser vista a partir dos paradoxos que envolvem os processos de globalização. Tanto o Brasil quanto os outros países dessa região têm demonstrado cada vez mais preocupação em inserir a discussão sobre o audiovisual em suas negociações econômicas, passando a considerar a importância desse setor nas dinâmicas políticas e financeiras globais. Tanto no caso dos países latinoamericanos quanto no caso brasileiro, em menor ou maior grau, têm-se tentando gerir políticas culturais conjuntas para proteger e promover as cinematografias; incluir a questão audiovisual na pauta de discussões dos blocos econômicos de livre-comércio, a exemplo do Mercosul; e promover especialmente a modalidade de coprodução, como ocorre com o Programa no Ibermedia. Para muitos desses países a coprodução é vista como elemento essencial para a reestruturação de suas indústrias cinematográficas no processo de globalização.

Conforme afirma Rocha(2012), a coprodução sintetiza, no mundo globalizado, a função de instrumento de captação de recursos no mercado internacional e maior circulação internacional do filme pronto. Por esse motivo, ela é tão bem vista por produtores, governos e suas políticas audiovisuais em diversos países. Em linhas gerais, o termo coprodução cinematográfica

pode designar qualquer tipo de colaboração financeira, técnica, criativa e de recursos humanos envolvidas na realização de um filme entre produtores de dois ou mais países.

Essa ideia de realização fílmica que não é novidade, tanto Villazana (2007) quanto Solot (2010) citam registros de coproduções desenvolvidas desde de 1920, é, no entanto, na atualidade, no contexto das políticas públicas audiovisuais, especialmente para os países com cinematografias em desenvolvimento, um modelo de *recolocação* das atividades cinematográficas desses países, na consequência dos acordos de integração intergovernamentais propiciados no contexto da globalização dos mercados. Conforme afirma Canclini (2003: 20), a partir dos anos 1990, momento em que as economias latinoamericanas estavam se reorganizando para atrair investimentos externos e com isso torná-las mais competitivas no mercado global, a coprodução cinematográfica ressurgiu como um modelo de realização essencial para dar sustentabilidade às políticas de incentivo à realização e circulação de filmes, aumentando o intercâmbio com as outras cinematografias mais ou menos próximas e renovando nossa compreensão sobre as particularidades dos mercados de cinema latino americanos.

Coproduções brasileiras no Ibermedia

No Brasil, os acordos de coprodução são regidos pela ANCINE⁶, em conformidade com as regras estabelecidas pelos princípios gerais da política nacional de cinema. Com a criação dessa agência, um novo impulso foi dado à atividade cinematográfica, e nos anos recentes, as ações têm sido expandidas para além dos incentivos à produção de filmes de longa-metragem. As transformações impulsionadas pela nova tecnologia (digital) e também pelos novos acordos político econômicos influenciaram o modo como se configura o sistema de trocas entre as empresas produtoras, e a ANCINE, diante desse panorama, tem gerenciado novas diretrizes para a atuação das coproduções no mercado cinematográfico.

6. A Agência Nacional de Cinema é o principal órgão regulador da atividade cinematográfica no Brasil.

A implantação de projetos e a revitalização de programas como o *Prêmio Adicional de Renda* e o *Prêmio Adicional de Qualidade*; a criação de novos programas de incentivo à coprodução internacional, entre eles o Ibermedia; o programa de incentivo à participação em festivais internacionais e principalmente o edital do *Fundo Setorial do Audiovisual* (lançado em 2008), que tem como norte o desempenho dos filmes no mercado nas diversas janelas de exibição, são parte dos esforços da ANCINE para estimular a cadeia cinematográfica como um todo.

O Brasil mantém acordos bilaterais de coprodução com onze países (Argentina, Alemanha, Canadá, Chile, Colômbia, Espanha, França, Índia, Itália, Portugal e Venezuela). Além desses, mantém também três acordos multilaterais: o Convênio de integração cinematográfica ibero-americana; o Acordo de criação do mercado comum cinematográfico latino-americano e o Acordo latino-americano de coprodução cinematográfica.

Uma rápida análise das 32 coproduções brasileiras com apoio do Ibermedia, nos últimos 10 anos, permite-nos constatar que os países que mais firmaram parceria com o Brasil para o desenvolvimento dessas coproduções foram Argentina e Portugal. Seguindo de perto, destaca-se o número de coproduções desenvolvidas com o Chile e em menor número com o México e Espanha. Alguns desses filmes ainda não tiveram lançamento no Brasil e outros não chegaram a ser finalizados. Outros países, como Itália, França e Hungria, que não fazem parte do acordo do Ibermedia também aparecem como coprodutores de alguns desses filmes. Nesse caso, os recursos conseguidos foram negociados ou via editais lançados pelos acordos bilaterais entre Brasil e esses países ou por negociações feitas diretamente entre os produtores.

Considerações finais

Conforme apresentamos no início dessa comunicação, a produção de filmes de longa-metragem em regime de coprodução não é mais novidade no universo cinematográfico e é considerada uma alternativa viável para países que querem desenvolver suas cinematografias burlando os problemas gerados pela forte pressão da indústria cinematográfica norte-americana.

Comprovadamente estabelecida a importância das coproduções no plano prático de produção de filmes, seus mecanismos ainda são pouco estudados no universo acadêmico, dessa forma, justifica-se o desenvolvimento desta proposta de trabalho, objetivando um melhor conhecimento sobre o Programa Ibermedia e sobre os mecanismos que articulam a coprodução de filmes iberoamericanos, mecanismos estes relacionados à economia audiovisual.

Sobre a situação do cinema na América Latina, não existem muitos estudos dedicados a analisar uma das questões básicas do setor: a do caráter industrial e dos sistemas de produção e comercialização, ou seja, a sua economia (GENTINO, 2007: 17).

Durante muito tempo, as pesquisas sobre cinema na América Latina ficaram essencialmente restritas a história de cineastas, filmes, autores e realizadores. O mercado, a legislação, as políticas públicas, o público, e a relação entre produção, distribuição e exibição pouco foram explorados academicamente, ficando à margem de estudos mais aprofundados.

“Apesar do reconhecimento da importância das coproduções internacionais, existem poucos estudos técnicos que validem esta conclusão” (SOLOT, 2010 *apud* ROCHA, 2012). Nesse sentido, esta pesquisa contribui como apresentação de mais uma fonte para tentar diminuir a lacuna da escassez de análises e levantamento de dados sobre os resultados das coproduções latinoamericanas.

No século XXI, os processos globalizantes põem o audiovisual no centro de interesse da indústria cultural. Este torna-se um “investimento comercial a ser explorado” (ORTIZ, 2001: 144). Assim, não é possível mais restringir as pesquisas de cinema apenas ao âmbito cultural, sob a pena de se deixar de compreender aspectos simbólicos e mercadológicos essenciais para o desenvolvimento atividade cinematográfica. Pelo fato do cinema ser um meio expressivo, que manipula em ampla escala os valores culturais, é importante que sejam analisados seus aspectos econômicos, técnicos e, principalmente, político-sociais. Segundo Meleiro:

(...) os estudos de cinema raramente levam em conta análises econômicas e, menos ainda aquelas apoiadas na economia política. No entanto, sendo reconhecidamente importante componente da economia mundial, a indústria cinematográfica deve ser apreendida como uma entidade econômica (MELEIRO, 2007: 13).

A comunicação e a cultura ocupam, sem dúvida, um espaço estratégico na vida social. Uma distribuição democrática dos bens cinematográficos requer soluções que respondam às necessidades do produtor e do espectador. Precisamos selecionar, difundir e dinamizar a informação: isso será parte constitutiva das novas formas de apropriação e transformação da realidade.

Referências bibliográficas

- Brittos, V.; & Kalikoske, A. (2009). “Economia e audiovisual: as barreiras à entrada nas indústrias culturais contemporâneas.” In *Cinema e Economia Política* (org. Alessandra Meleiro). São Paulo: Escrituras Editora.
- Canclini, N. (2003). *Globalizar-se ou Defender a Identidade: como escapar dessa opção. A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras.
- Canclini, N. (2007). *Diferentes, Desiguais e Desconectados – mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Canclini, N. (2008). *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Getino, O. (2004). *Cuáles son las particularidades económicas de los mercados de las industrias culturales. Hacia dónde se están moviendo las transnacionales y los conglomerados em los mercados de esas industrias*. La Paz: Convenio Andres Mello.
- Getino, O. (2007a). “Introdução”. In *Cinema no mundo – indústria política e mercado. Vol. II* (org. Alessandra Meleiro). São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural.

- Getino, O. (2007b). “As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria produção e mercados.” In *Cinema no mundo – indústria política e mercado. Vol. II* (org. Alessandra Meleiro). São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural.
- González, R. (2013). *Emerging markets and the digitalization of the film industry. An analysis of the 2012 UIS Internacional Survey of feature film statistics*. In UIS Statistics Paper 14. Canadá: Culture Statistics Unit, UNESCO Institute for Statistics (UIS). Disponível em: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf>. Acedido em 23 de Setembro de 2015.
- Meleiro, Alessandra (org.) (2007). *Cinema no mundo – indústria política e mercado. Vol. II*. São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural.
- Ortiz, Renato (2001). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Villazana, L. (2007). “Iniciativas sinérgicas de co-produção, distribuição e exibição no cinema latino-americano”. In *Cinema no mundo – indústria política e mercado. Vol. II* (org. Alessandra Meleiro). São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural.

Webgrafia

- CAACI <<http://www.caaci.int/>>.
- IBERMEDIA <<http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/ibermedia-en-cifras/>>.
- MINISTÉRIO DA CULTURA <www.cultura.gov.br>.
- MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES <www.mre.gov.br>.
- MOTION PICTURES ASSOCIATION OF AMERICA(MPA) <www.mpa.org>.
- REVISTA DE CINEMA <www.revistadecinema.com.br>.
- UNESCO <<http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey13analysis-en.pdf>>.

PRODUÇÃO, INDÚSTRIA E CINEMA PORTUGUÊS

Ágata Marques Fino¹

Resumo

Interessa olhar a produção como condição para a concretização e sucesso de um filme, através de desenhos apropriados a cada projeto. O sucesso, esse, passará por um bom argumento, um bom elenco e um bom orçamento. Propomos a produção como tutora da realização, evitando que seja apanhada na armadilha de tornar o seu filme incompreensível, impedindo-o de dialogar com o espectador. As indústrias europeias partilham uma orientação mais vincada para a promoção da arte do que para o lucro, visível na maior centralidade no realizador do que no produtor, na produção mais do que na distribuição e exibição, mais assente em apoios governamentais do que em privados. O cinema português continua até hoje a perder público e mercado, refletindo-se em filmes com baixos orçamentos e de produção precária e há um público diante do seu cinema com uma posição diferente da dos realizadores, críticos ou cinéfilos.

Palavras-Chave

Cultura. Indústria. Produção. História.

1. Ágata Marques Fino é Doutora em Ciências da Informação/Comunicação Audiovisual. Tem trabalhado na área da comunicação e do marketing, dedicando-se à produção na área cultural desde 1998. Contacto: agatafino@gmail.com

Introdução

As problemáticas e elementos que definem o específico como a interdisciplinaridade da produção pedem um processo reflexivo, que permita descobrir as relações em que esta atividade se desenvolve, numa forma universal, enquanto operação de gestão de meios e sensibilidades, num jogo construído no sentido do objeto.

Interessa olhar a produção como condição para a concretização e sucesso de um filme, através de desenhos apropriados a cada projeto. O sucesso, esse, passará por um bom argumento, um bom elenco e um bom orçamento. Esta é a posição que defendemos, para a qual pretendemos e propomos, uma contribuição para o conhecimento e desenvolvimento do olhar sobre o cinema.

A problemática da produção (cultural) encontra-se noutras áreas artísticas e conduz-nos, inevitavelmente, aos números de público. A produção dentro das indústrias da cultura encerra os argumentos que suportam a sua orientação para objetos que são meio de comunicação e a produção o mecanismo de gestão. A indústria da cultura existe para reorganizar e requalificar, utilizando métodos de produção que permitem alcançar os consumidores e obter lucro. “Esta modificação quantitativa é tão grande que produz fenómenos radicalmente novos” (ADORNO, 2003: 99).

O conceito de produção em cinema que propomos é o de *tutor* da realização. Como Claude Chabrol (2000: 28-28) avisa: saber exatamente aquilo que vamos fazer é um dos grandes segredos da produção evitando que o realizador seja apanhado na armadilha de dar uma forma incompreensível ao seu filme, impedindo-os de dialogar com o espectador. O produtor tem de ser capaz de entender a intenção do artista, propor-lhe os recursos necessários e possíveis, sugerir os materiais e processos mais adequados.

Os sistemas de produção estão, necessariamente, a testar diferentes estratégias a partir das informações disponíveis, vimos alguns exemplos da indústria cinematográfica onde concilia o papel de realizador com o sucesso. Para isso vejam-se os casos de Lars von Trier, Pedro Almodóvar, Nanni Moretti, e Nikita Mikihalkov (JACKEL, 2003: 29). A sua atividade atesta como se pode alinhar os números com os interesses artísticos e

comerciais. Mas, em rigor, a rede de empresas e instalações das indústrias criativas - do cinema e audiovisual em particular -, grandes geradores de emprego, permitem melhorar a qualidade de vida e promovem o aumento de quantidade de produções, representam um tecido empregador de perto de 6 milhões de pessoas². O cinema é reconhecidamente um bom exemplo da globalização cultural e um dos mais dominantes fluxos culturais contemporâneos³.

Reconhecemos que um filme pode ter como objetivo servir determinada cultura (nacional) ou mercado (local), mas defendemos que ao longo do tempo se reutilize e aperfeiçoe os recursos criativos e remodelem no seu terreno de operações (isto se quiserem sobreviver à concorrência e gerar lucro).

O caráter da cinematografia (europeia) é marcado pela reflexão entre o que é cinema puro (de qualidade) e cinema comercial. A produção cultural é uma construção social, de articulação e receção, em que a cultura é a experiência vivida. Assim, o produto americano tem mais hipótese de definir um modelo dominante, uma vez que os restantes países não partilham características demográficas suficientes para formarem um mercado coeso ou, outros que não dispõem de uma produção tão significativa que possa ser vista como uma cinematografia independente, única.

O que as indústrias europeias de produção cinematográfica partilham, para além do seu funcionamento e maior ou menor preocupação com a cultura nacional ou com o desenvolvimento de emprego especializado, é de uma orientação mais vincada para a promoção da arte do que para o lucro, visível na maior centralidade no realizador do que no produtor, na produção mais do que na distribuição e exibição, mais assente em apoios governamentais do que em privados.

2. Dados de 2003.

3. Nos Estados Unidos da América, estas indústrias são fundamentais para o comércio internacional e os seus filmes são distribuídos em mais de 150 países, com uma quota de mercado maior do que a televisão, gerando a maioria das receitas na distribuição internacional. Desde 1980 houve uma tendência para o aumento do número de produtores de audiovisuais, distribuidores e consumidores. O fenómeno terá sido mais visível na Europa e depois na Ásia, onde a China e a Índia têm quase dois bilhões de novos espectadores nas últimas duas décadas do século XX.

O facto da distribuição e exibição serem controladas pelas próprias empresas americanas tem permitido a proliferação dos *blockbusters* de Hollywood, dificultando, assim, o caminho da produção europeia até ao seu público.

Não acreditamos que o cinema americano seja o oposto do europeu, na medida em que todo o cinema pretende ser reconhecido (e isso tende a confundir-se com querer ser comercial). Acreditamos (isso sim) que os realizadores, como os produtores e financiadores atuam tendo em conta os mesmos motivos, onde quer que seja. O que os diferencia será essencialmente o grau de visibilidade, e vamos mais longe, verificando que há algum exagero face ao valor do filme enquanto arte porque sabemos que nem todos os filmes de Hollywood são merecedores da indiferença da parte da crítica e do público, da mesma forma que nem todo o cinema europeu é arte.

Em Portugal, nas palavras de João Bénard da Costa, desde os anos 20 até meados dos anos 90 há cinema português - como há cortiça portuguesa e couves portuguesas - mas é péssimo (BARROSO, 2002: 73).

O público adorava os seus atores que lhe traziam a emoção do espetáculo, sobretudo em Lisboa e no Porto, onde a cinefilia era a 'doença do tempo'. Nos anos 20 o Porto é a capital do cinema, graças à atividade desenvolvida por diversas empresas produtoras com alguma ambição e curta existência. Uma época caracterizada por uma produção individual, documental e comercial, que apesar das tentativas não conseguiram produzir qualquer longa-metragem (PINA, 1986: 56). O cinema português parece residual face ao cinema estrangeiro, já a ser distribuído, pelas mãos das companhias americanas. Há um aumento do número de salas e uma crescente consciência da necessidade de um cinema nacional⁴, acompanhado da melhoria das infraestruturas técnicas, uma produção que não fosse apenas de produtos comerciais, com bases técnicas e financeiras que permitissem vencer a concorrência estrangeira. São esses os fundamentos para a organização industrial proposta, tanto pela Invicta como pela Lusitânia Filme - que

4. As poucas produtoras viáveis concentram-se especialmente na realização dos filmes, mas desconhecem-se dados sobre a difusão do filme português, desta época. O público, durante quase três décadas, apenas vê o produto estrangeiro e, quer se queira quer não, trata-se de um fator de desnacionalização, de uma perda grave de identidade cultural, um instrumento de desagregação portuguesa - no plano moral, no campo social, no campo político. (Pina, 1986: 57-8)

apesar da motivação e das práticas comerciais infelizmente acabaram por não ter o sucesso desejado (Ibidem: 58). O primeiro sinal deste novo cinema português é dado por Leitão de Barros com o documentário Nazaré, Praia de Pescadores⁵, cuja estreia se viu adiada pelas dificuldades na montagem e outros problemas laboratoriais. Entretanto, antes da chegada do filme sonoro, o Estado intervém na atividade cinematográfica, sobretudo para a vigiar, proteger e incentivar, como espelha o Decreto nº 13564, de 6 de maio de 1927, que impõe a obrigatoriedade de exibir em cada programa um mínimo de 100 metros de filme nacional⁶. O cinema português começou a desenvolver-se entre os anos de 1927 e 1933 com a construção das salas, a abertura de delegações das distribuidoras americanas e com a força daqueles que, publicamente, vão acusando a necessidade de se produzirem filmes sonoros em Portugal e da urgência na construção de estúdios devidamente equipados.

As décadas de 1930 e 1940 caracterizam-se pelo aparecimento de uma forma de indústria de cinema portuguesa, com um estilo de cinema popular dominado pelas comédias e filmes de propaganda, pela passagem do cinema mudo para o sonoro e de registos documentais nacionalistas. Neste período a maior parte dos países não possuía uma indústria cinematográfica, a produção ainda não se tinha desenvolvido, o que deixava o mercado cinematográfico no monopólio das empresas americanas, apresentando versões com dobragens trabalhosas e dispendiosas. Este será o facto de produção mais significativo para o desenvolvimento da vontade de produzir filmes em português e é neste contexto lançado o filme *A Severa*, resultado da vontade do seu realizador, que correu riscos tanto como produtor como enquanto dono da companhia de produção (SUS) (FERREIRA, 2007: 22). Leitão de Barros financiava o seu filme enquanto e enfrentava desafios técnicos, de falta de equipamento em Portugal para registar e

5. Leitão de Barros construiu um filme documental seguindo uma conceção de 'cinema puro', que a luminosidade e o recorte do preto e branco de Costa de Macedo acentuavam no plano plástico. (Pina, 1986: 59)

6. *A lei dos 100 metros*, como ficou conhecida. (Pina, 1986: 68). Em 1932 esta lei veio desenvolver a produção de complementos, mas sem curar da qualidade, pois bastava apenas apressar uma bobina de 35 milímetros com um mínimo de 100 metros para cumprir o disposto no texto legal. De 1928 a 1948 nasceram quilómetros de filme de limitado interesse mas que, num caso ou outro, com um maior cuidado de produção, se traduziram em documentários de qualidade (Ibidem: 116).

sonorizar o filme, obrigando-o a trabalhar com um estúdio estrangeiro (Ibidem: 21-22). Pretendia-se, então, uma indústria que trabalhasse, em massa e internacionalizada (tanto no capital como no produto), com os seus autores, histórias e narrativas, atualizando o modelo com temáticas nacionais e ambições internacionais (Ibidem: 31-35). Naturalmente, filmes como *Douro, Faina Fluvial* quando são apresentados criam um colapso nas barreiras entre a tradicional “cultura erudita” e a menosprezada “cultura de massa”, mas também a dissolução da oposição entre “indústria” e “vanguarda”. O realizador e crítico Eduardo Geada esclarece como a produção cinematográfica dos anos trinta e quarenta se caracteriza pela comédia populista e pelos filmes “de exaltação nacionalista, da alma lusíada e da sua missão civilizadora e cultural” (Ibidem: 65-66). Os anos 40 vão assistir ao apogeu do humor cinematográfico, estimulado pela própria indústria, uma vez que a produção deste tipo de filme (onde os interiores abundam e a ação não exige grande multiplicidade de cenários, porque é um género que se baseia sobretudo no diálogo) é menos dispendiosa que o filme histórico-literário ou o filme folclórico-rural. Nos anos 40 dois por cento das estreias são de filmes adaptados de textos que foram êxitos no teatro (PINA, 1986: 86), cujas temáticas eram as que davam popularidade à política e que faziam rir (BARROSO, 2002: 74). Esta década assinala alguma colaboração entre os produtores portugueses e os espanhóis, numa política de colaboração apoiada pelos dois governos, o chamado Bloco Ibérico, que se assumiam como um centro de produção conjunta com vista ao triunfo e projeção nos países de língua espanhola e portuguesa. Esta década marca o fim das estruturas de produção e a entrada em vigor da lei de proteção, que vai progressivamente centralizando o cinema e a gestão do filme português, numa intervenção, por via corporativa, que não procurava criar uma indústria cinematográfica – e conseqüentemente a liberdade aos seus agentes – mas a um condicionamento a que correspondia, no plano económico, ao condicionamento cultural⁷, exercido pela Censura.

7. O apoio à produção privada ia para filmes que estimulassem os valores *nacionais* e *populares*, para além daqueles produzidos diretamente pelo Estado e que representavam a transformação política, cultural e material do país por Salazar (*A Revolução de maio*), a importância do império ultramarino para a conservação da paz lusitana a ideia eternizada de Portugal (*Feitiço do Império*) e a grandeza das

A década de 50 é caracterizada pela primeira Lei de Proteção do Cinema Nacional e pela aplicação do Fundo de Cinema⁸, que não veio salvar o cinema e, muito provavelmente, prolongar-lhe a agonia, pois é na sua vigência que se acentuam os erros, os abandonos, os fracassos, que levam a pôr em perigo a sua existência de cinema, as principais figuras do cinema afastam-se (PINA, 1986: 121-122). Enquanto o cinema mundial regista um (novo) surto criador aqui o cinema torna-se cada vez mais convencional e afastou o público, cansado das comédias. Quem se dispõe a ver um filme português mal filmado, mal sonorizado, de entrecho banal e falso, pelo mesmo preço de um bom filme estrangeiro? - essa era (e é) a questão. E assim o cinema estrangeiro domina por completo o mercado, cumprindo-se a velha profecia de Leitão de Barros (Ibidem: 122-123) (em 1946) sobre a total ausência de cinema português, e, portanto, de uma nação, acrescentamos. As medidas políticas não foram uma solução de fundo: restringiu-se o formato de 16 milímetros; não se fomentou a construção de cinemas nem as coproduções; procurou-se centralizar ainda mais o setor⁹; e o mercado acaba por se fechar para nunca mais se garantir uma quota nas salas. Em 1955 não se produziu uma única longa-metragem e ao terminar a década as verbas do Fundo de Cinema são cada vez menos, passando a ser aplicadas, sobretudo, no documentário, na formação de técnicos e artistas, nas bolsas de estudo, em centros estrangeiros, e no apoio a iniciativas culturais.

O início dos anos de 1960 serão marcados por outro fôlego¹⁰ de uma nova geração de cineastas, oriundos do cineclubismo, da crítica, do Estúdio Universitário de Cinema ou de escolas estrangeiras, do cinema amador

nossas tradições populares e a força moral do povo (*Ala Arriba*) e das questões épicas (*Camões, síntese da História de Portugal*). (Pina, 1986: 113)

8. O Fundo de Cinema, administrado pelo SNI, foi criado em 1948, no contexto da Lei N° 2027 de Proteção do Cinema Nacional, a primeira lei deste género, com a finalidade de “proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional”. O Fundo concedia subsídios para cobrir parte dos custos de produção de um número limitado de filmes, privilegiava filmes representativos “do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma coletiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais”. O Fundo não alcançou os seus objetivos e a política que estava por detrás do Fundo conduziu a uma crise do cinema português que duraria até ao 25 de Abril (Ferreira, 2007: 70). “Coube ao veterano crítico Roberto Nobre sair à estacada (...). Nobre acusava a lei de “servir-se do cinema em vez de o servir” e contra o plano de exibição (...) e sustentava que “a generosidade da criação do ‘fundo’ era feita a expensas alheias”.” (Costa, 1991: 107).

9. Com, por exemplo, a compra do capital da Tobis, associada à Lisboa Filme (Pina, 1986: 123)

10. Resultado da década anterior.

e da produção nacional (da RTP) (Ibidem: 134). Esta década contempla a evolução da cultura cinematográfica portuguesa e o aparecimento da televisão permitirá formar técnicos, no estrangeiro, de onde surgirão novos realizadores mas são também os anos Gulbenkian¹¹ e dos apoios do Fundo do Cinema. Surge o novo paradigma de produção económica e popular, filmes que são um esforço para manter viva a produção. O contexto político e social, da guerra em África, trará novas dificuldades ao cinema português quando se torna prioritária a mobilização total na RTP, atrasando, definitivamente, a possibilidade de criar soluções de fundo, sendo o documentário o que mais atraiu cineastas e o público, interessados na guerra e nas imagens ultramarinas. O início da década é marcada, também, pelo regresso de Manoel de Oliveira, que recebe o apoio à produção para dois filmes e, imune às concessões comerciais, torna-se assim num símbolo da cinematografia, nomeadamente para os novos cinéfilos que surgiam. Vindo da crítica e dos cineclubes, vemos João César Monteiro que constrói um contexto através do experimentalismo, e que, nas suas palavras, pertence à primeira geração de cineastas cultos. Mas, no final da década não há público, as produtoras estão falidas e neste cenário os seus protagonistas viviam na desilusão e recorriam à publicidade e ao documentarismo industrial, ou cultural, para sobreviver. O velho cinema português esgota-se. O filme português é garantido por alguns sobreviventes incapazes de atingir a qualidade exigida. Na década seguinte mantém-se a intenção de centralização, de financiamento garantido, centralizado, privilegiando a produção e a melhoria da qualidade do cinema nacional. O novo cinema caracteriza-se pelo acesso ao equipamento necessário e o Centro Português de Cinema (CPC) reunirá as condições para auxiliar as equipas sem lhes limitar a criação. A 7 de dezembro de 1971 foi publicada a Lei 7/71¹², a Lei do Cinema Nacional. É extraordinário o número

11. Estes anos destacam-se pelos apoios financeiros concedidos por esta fundação, através do Centro Português de Cinema, que permitiu uma resistência artística por meio do cinema.

12. Esta lei cria o Instituto Português de Cinema (cujo regulamento viria a ser publicado em 1982), pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo. As atribuições do Instituto Português de Cinema (IPC) passam por incentivar e disciplinar as atividades cinematográficas na produção, distribuição e exibição de filmes; representar o cinema português nas organizações internacionais; promover as relações internacionais do cinema português no domínio cultural, económico e financeiro; estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores; fomentar a cultura cinematográfica; atribuir prémios de qualidade, prémios de exploração e prémios de exportação O

de curtas-metragens¹³ realizadas com o apoio da RTP, isto é, grande parte do cinema português (no formato de 16 milímetros) é filmado com os meios da televisão, que dispõe tanto do equipamento como de recursos humanos altamente qualificados, na imagem e no som. 1972 é o ano da apresentação das primeiras longas-metragens resultantes do protocolo entre a Gulbenkian e o CPC. Daquela altura todos os filmes estrearam, com exceção de Quem espera por Sapatos de Defunto porque o realizador se recusou a aceitar os cortes da censura e não consentiu a sua exibição. Realçamos o facto de nesse ano, entre fevereiro e junho, se terem estreado quatro longas-metragens, de ficção, da autoria de Manoel de Oliveira, José Fonseca e Costa, Fernando Lopes e Alfredo Tropa. Neste período surgem um pouco por todo o lado estúdios de cinema, de arte e ensaio, como é de realçar o caso do cinema Quarteto (novembro de 1974), espaços que têm uma oferta cultural diferente e uma atividade profícua, com mostras e festivais. No estrangeiro, o novo cinema português é representado, mostrado e premiado. Infelizmente, os espaços de exibição continuam a não proliferar, para além dos centros urbanos. Há, naquela época, 140 concelhos sem qualquer sala, o que limita a prática de qualquer política económica ou cultural para o cinema nacional, ao mesmo tempo que a Lei nº 7/71 prevê auxílios importantes ao exibidor. Há cada vez menos público nas grandes salas pelo que a construção dos novos espaços está orientada para recintos médios ou pequenos. Surgem, assim, as salas em centros comerciais. A distribuição fica marcada pela associação em grandes grupos: Lusomundo, Doperfilme, Mundial Filmes, Castello Lopes, com o intuito de adquirirem o maior número possível de salas, quer em Lisboa, Porto, quer noutras cidades. As salas, apesar das intensões

financiamento previsto teria origem nas receitas de bilheteira: através da criação de um imposto de 15% sobre os seus lucros das bilheteiras. A lei (Lei 7/71) só foi promulgada em 1971 e o Instituto só começou a funcionar em 1973 com o Decreto n.286/73, que vem a regulamentar a Atividade Cinematográfica (GEADA, 1977: 159-61).

13. O cinema de formato reduzido estará particularmente ativo nesta década, tendo sido criada a Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais para agrupar os diversos clubes numa ação comum. É nos filmes amadores mais consciencializados que podem encontrar-se motivos de crítica, de inconformismo, mesmo uma procura de novas soluções formais, por vezes ausentes do cinema profissional.

políticas, continuam dominadas pelos filmes americanos, mantendo-se a dificuldade em exibir filmes portugueses – ou de outra origem – pondo em causa a viabilidade das salas independentes.

A vanguarda estética ocupa os lugares centrais, ao contrário do que usualmente acontece e do que foi a tendência do cinema mundial na segunda metade do século enquanto se criam expectativas sobre êxitos de bilheteira (por causa do uso argumentativo do público), de estruturas de produção e de medidas de apoio ao cinema. Pareciam estar reunidas as condições necessárias e os técnicos com a preparação necessária, para atingir o *grande público*, porém, evidencia-se a posição dos críticos para quem “a ideia de fazer um público para os filmes era bem mais importante do que fazer filmes para o público” (BARROSO, 2002: 146-151), porque um filme para ser rentável depende de um consumo massificado. Delimitamos o ano de 1974 e o filme *A Promessa*, de António de Macedo, como o marco da barreira entre a crítica e o público: o filme conseguiu fazer algum sucesso junto do público – confirmando a existência de uma indústria - enquanto era *demolido* pela crítica (RAMOS, 1989: 315). Uma vez mais, o novo cinema em Portugal e os seus primeiros filmes não conseguem alcançar sucesso junto do público e apesar de terem tido orçamentos muito baixos todos fazem perder dinheiro. Com propostas longe dos hábitos (como da perceção de tempo e espaço, narrativa e representação) dos espectadores e exigindo destes competências que a maior parte não tinha foi criada uma dissonância entre códigos (os do emissor/cineasta e os do recetor/espectador) que terão levado a uma relação frustrada e de frustração entre o autor/cineasta e o público. Mas, Bénard da Costa (1991: 125-126) vai mais longe e explica como contribuíram para este insucesso, o descrédito crítico e público a que chegara o cinema que não permitiu, à generalidade dos espectadores, distingui-los das outras produções. Por um lado, o analfabetismo estava em vias de extinção, por outro ainda não tinham aparecido os novos alfabetos, capazes de acederem a um tipo de cinema tão oposto a padrões comuns.

São os paradoxos da nossa história cinematográfica, responsáveis pelos constantes avanços e recuos nas políticas, que acabam por ter o seu maior reflexo na falta de *carinho* do público pelas suas produções. Essa difícil relação com o público constitui-se (até hoje) como o principal *calcanhar de*

Aquiles do modo como está estruturado o universo do cinema português: não tanto pela falta de dinheiro (as receitas de bilheteira, num mercado reduzido com o português, nunca mais voltarão a poder cobrir os custos de um filme, com custos crescentes a partir dos anos setenta) mas pelo défice de legitimação, que se irá acentuando. E, então, o espectador português continua a não assistir ao seu cinema. As políticas centralizantes não apresentam qualquer relação protecionista na distribuição. Alguns filmes continuam a não estrear o que provoca um vazio enorme, porque não sendo confrontados com o público e com a concorrência não há qualquer contacto com a realidade. Não existe um circuito de exibição e a eterna contradição de não distribuir o que se produz permanece – até hoje. O eterno problema do cinema (novo) português foca a questão da qualidade e da interrogação, se no cinema nacional podem conviver os registos comerciais com os artísticos (BARROSO, 2002: 236). Com o 25 de Abril de 1974 chega a liberdade, e, para o cineasta¹⁴ e para o espectador. Em termos de legislação, a produção de filmes é totalmente comparticipada pelo Estado. O Instituto Português de Cinema chega a comparticipar em 100% (numa alteração à Lei nº 7/71, determinada pelo Decreto-Lei nº 257/75), numa linha de intensão da nacionalização do cinema. Dessa forma o produtor privado praticamente desaparece e é substituído pelo diretor de produção, dos novos núcleos de produção¹⁵. O autor-realizador é a figura central da produção, longe da *tutela* do produtor, ainda que completamente dependente¹⁶ das estruturas do Instituto Português de Cinema (IPC) ou da RTP, que lhe fornecem os fundos e as regras.

É o momento da autonomia formal do cargo e são, desta forma, dirigidos assim os filmes que se designou chamar, genérica, filmes de intervenção. O período que se inicia em 1974 e vai até ao início da década de 80, é considerado

14. Sabemos que esta liberdade veio pôr de lado os representantes do velho cinema ou cineastas ideologicamente opostos ao novo regime, à exceção de Arthur Duarte, Jorge Brum do Canto ou Teixeira da Fonseca.

15. Estes núcleos, ou unidades de produção, foram instrumentos do processo de nacionalização, e funcionavam em sistema de cooperativas (como o Centro Português de Cinema) ou sociedades (como a Cinequanon e Cinequipa).

16. Os projetos a apoiar passam a depender da linha ideológica de cada Governo – a decisão final, o despacho, das comparticipações pertencem, a partir daqui, ao ministro da tutela, e de acordo com a avaliação, das decisões, de júris superiormente designados.

o período áureo do cinema político (de intervenção) afastado das convenções cinematográficas, onde se multiplicam os documentários¹⁷ e as reportagens, os documentos, assentes em depoimentos, onde o microfone domina, como numa reportagem¹⁸ televisiva.

As décadas de 1980 e 1990 mostraram-nos os primeiros fenómenos do filme comercial e de autor de sucesso, com os trabalhos de José Fonseca e Costa e Joaquim Leitão, António Pedro Vasconcelos e Manoel de Oliveira. Os produtores que os acompanharam foram: Tino Navarro, com os trabalhos com Joaquim Leitão, a Fado Filmes (de Luís e Gonçalo Galvão Teles e a Samsa Film) e a Madragoa (de Paulo Branco). Mas o cinema português continua até hoje a perder público e mercado, refletindo-se em filmes com baixos orçamentos e de produção precária. O final da década de 1990 e o início dos anos 2000 testemunham o incremento da produção e da (re)afirmação internacional do cinema português, com a continuidade do trabalho dos cineastas mais antigos e experientes e pela aceitação (por quase todos) da diversificação de géneros. O percurso fica registado numa retrospectiva do cinema português de 1970 a 1999, no Festival de Turim (desse ano) e é um importantíssimo balanço que homenageia vários cineastas, representativos de diferentes gerações, que tiveram a coragem de assumir riscos e de se perderem “no seu amor.” (Cavalcanti & Soria in TURIGLIATTO & FINA 1999: VII-VIII). O novo milénio abre a porta a (novas) temáticas – da homossexualidade masculina; do extremo da marginalidade e da toxicod dependência; África; e as famílias disfuncionais - e assume as duas vertentes com a mesma vontade de abordar temas que sejam apelativos, filmes mais orientados para as audiências - *Crime do Padre Amaro* e o *Filme da Treta* - e outros que abordam sérias questões sociais - *Transe* e *Juventude em Marcha*.

Então, há um público diante do seu cinema com uma diferente abordagem à imagem do cinema português, diferente da irradiada pelos realizadores, críticos ou cinéfilos, contraditória ou, mesmo, antitética da do público. Porque

17. Encontram-se documentários de cariz político, etnográfico e cultural.

18. É um registo caracterizado pela urgência, pelo registo do real, improvisado de acordo com o correr dos eventos, que nos mostra as pessoas e as formas de viver. É um registo que deixou a memória de um tempo jamais repetível.

incluir o público no processo de produção é assumir um sistema industrial muitos realizadores continuaram a negar essa parte da equação, insistem em contar uma história muito pessoal a um público que não conhecem, que nem sabem se existe, dificultando a relação do espectador com um objeto cujas imagens e diálogos lhe provocam estranheza. Assim subsiste o conflito entre a produção nacional - com objetivos de internacionalização - que a maioria dos espectadores não entende e facilmente entra em generalizações como a de que *todo o filme português é mau*. Do outro lado há uma minoria assumidamente cinéfila que segue Manoel de Oliveira, João César Monteiro e Pedro Costa.

Não conseguir - ou não querer - incluir as expectativas do público no processo criativo e produtivo, mais do que contrariar uma tendência, é privar uma significativa parte da sociedade dos bens culturais nela produzidos. Caberá ao produtor propor os meios e espaços mais adequados para servir os objetivos e a exibição do projeto. Apesar de haver um cinema português, sejamos honestos, poucos foram os filmes capazes de conquistar a crítica, o espectador e ambos. Será esta uma questão diretamente relacionada com a falta de atenção aos recursos produtivos nas diferentes fases.

Sublinhamos a importância das influências positivas para, no processo de produção, o crítico facilitar a capacidade do filme atingir o espectador já que o seu sistema garante a relação entre o sujeito que o realiza e o que o percebe (BIONDI, 2005: 168-169). Esta fase do ciclo produtivo tem de estar nas preocupações do produtor quando desenha a sua produção e da disponibilidade do realizador para se organizar uma plateia de grupos de influência (ou de interesse). As suas opiniões darão uma previsão do futuro do filme e determinarão o interesse (ou não) no seu lançamento.

A vontade de aproximar e sintetizar os mecanismos de produção ao modelo americano não será, forçosamente errada, porque promove a criação de estruturas mais estáveis ao desenvolvimento da atividade, não resolvendo, ou substituindo, na prática, a necessidade do apoio financeiro, de subvenção do Estado nas cinematografias mais pequenas.

Numa reflexão sobre as condições de produção do cinema em Portugal, sobre a sua desvantagem (económica) face a outros países ou sobre a necessidade do cinema português se afirmar, João Botelho diz-nos que sabe

que “o cinema é muito caro para ser só arte” (*Diário de Lisboa*, 1-II-1985), que é um processo de produção muito diferente do da pintura ou do romance, mas reivindica, cada vez mais, a componente artística e cultural dos filmes, pois a qualidade comercial não basta, há que ter qualidade artística para se passar fronteiras.

O cinema hoje continua a ser feito por um grupo de realizadores e realizadoras que filma com escassos recursos, contra o tempo e o esquecimento (CUNHA, 2013: 1). Os novos cineastas vivem entre o aparente vigor, a ansiedade e o descontentamento; entre o reconhecimento da crítica e a invisibilidade face ao público; entre a obrigação, no caso das longas-metragens apoiadas pelo Estado, de estreitar e a falta de salas para o fazer; entre o cinema comercial e o de autor. É uma geração que filma num contexto de agastamento e desânimo, mas que resiste. *Eppur si muove*¹⁹.

Calculamos que os novos meios (técnicos) vão alavancar as cinematografias mais pequenas enquanto as obriga a uma mais estreita colaboração entre o diretor/realizador e técnicos, aliviando os encargos na promoção e difusão. No que diz respeito ao cinema português, o momento é de interrogação. Saber se é possível ultrapassar e sobreviver ao período em que alguns filmes acumularam prémios no estrangeiro, e espectadores, do seu próprio país, quando chegámos finalmente ao “ao menos que zero do cinema português” (*Público*, 13-V-2013). Assinalou-se 2013 como o ano da sua confirmação como *espécie em via de extinção*. O fenómeno não é novo na nossa história. Parece que o cinema português permanece neste ciclo. Era de admitir que o discurso do reconhecimento como atividade cultural pudesse vir a refletir-se numa “política cultural para dentro da comunidade, em vez de a excluir” (Idem, 27-V-2011). Assumir que é um ponto de uma rede internacional (europeia), em vez da sua redução a “questões contabilísticas” (RIBEIRO, 2011).

António-Pedro Vasconcelos diz que o cinema português “está cheio de chagas” (*Revista de Cinema e Audiovisual*, IV-1999) e tememos que no final não sirva para nada “preservando-se na sua inutilidade trágica” (BARROSO,

19. Ainda assim move-se.

2002: 457) sem as condições necessárias ao desenvolvimento dos projetos, sem garantias de que um filme não passará despercebido. Os filmes são feitos para serem vistos!

O cinema não pode, portanto, ser visto e estudado apenas enquanto manifestação estética de um imaginário. O filme, o cinema, é produto da técnica, de um sistema que pressupõe possuir ou ter à disposição grandes somas de capital, mais consonantes com o sistema capitalista e industrial do que qualquer outra forma de expressão cultural. São imagens em movimento²⁰.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novos.
- Anheimer, H.; & Isar, Y. (2008). *Cultures and globalization: The cultural Economy*. Londres: Sage Publications.
- Barroso, E. (2002). *Justificação e Crítica do Cinema Português. Anos 60/ Anos 70*. Dissertação de Doutoramento. FCSH-UNL.
- Barroso, E. (2012). “E a crítica é Bénard da Costa: Esboço de um pensamento cinematográfico”. In *Cinema em Português: IV Jornadas* (org. Frederico Lopes). Covilhã: Livros LabCom.
- Biondi, C. (2005). *Come si produce un film*. Roma: Dino Audino Editore.
- Chabrol, C.; & Guérif, F. (2010). *Como fazer um filme*. Lisboa: Publ. Dom Quixote.
- Costa, J. (1991). *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Cunha, T. (2013). “Avaliação e interpretação na crítica de cinema”. In *Atas do II Encontro Anual da AIM* (org. Tiago Baptista e Adriana Martins). Lisboa: AIM.
- Damásio, M. (2006). *O cinema português e os seus públicos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Jackel, A. (2003). *European Film Industries*. Londres: British Film Institute.

20. Como o Arquivo Nacional das Imagens em Movimento da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

- Pina, L. (1986). *História do cinema português*. Mem Martins: Publ. Europa-América.
- Ramos, J. (1989). *Dicionário do cinema português: 1962-1988*. Lisboa: Caminho.
- Turigliatto, R.; & Fina, S. (1999). *Amori di Perdizione: Stori di cinema portoghese 1970-1999*. Turim: Edizioni Lindau.

CINEMA DE GARAGEM: DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO DE CINEMA EM PORTUGAL

Paulo Cunha¹

Resumo

A expressão Cinema de Garagem foi “roubada” a Marcelo Ikeda e Dellani Lima, autores do livro Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI e curadores da mostra homónima (2012 e 2014) dedicada a exhibir e discutir a diversidade da produção independente brasileira que circula pouco e permanece desconhecido do grande público.

A formulação de Ikeda e Lima propõe uma reflexão sobre os novos modos de produção no audiovisual contemporâneo, analisando conjuntamente os seus aspetos económicos, estéticos, éticos e políticos, mas também as transformações tecnológicas digitais atuais e novos meios de circulação, novos realizadores e produtores tem procurado novas formas de produção e circulação dos seus filmes, procurando alternativas aos meios convencionais de financiamento e de distribuição comercial. A este sentido acrescento um outro de cariz mais popular, que se refere à Garagem como um espaço alternativo e de experimentação, normalmente usada no contexto de bandas de música que sentem mais dificuldade e resistência para penetrar no mercado fonográfico.

O propósito desta comunicação/texto é assumidamente exploratório. Começo por fazer um diagnóstico do atual contexto dos setores da distribuição e exibição

1. Paulo Cunha é Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. Professor Auxiliar na Universidade da Beira Interior e no Instituto Politécnico de Tomar. Membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra. Contacto: paulomfcunha@gmail.com

cinematográficas em Portugal e, em complemento, identificar e caracterizar alguns casos excepcionais que assumem contornos alternativos. O meu objetivo último é debater e refletir sobre as condições de existência e sobrevivência do cinema independente em Portugal, onde se inclui a esmagadora maioria da produção portuguesa.

Palavras-Chave

Distribuição. Exibição. Política Pública. Cinema Independente.

1. Em jeito de introdução

De acordo com os dados oficiais do ICA, durante o ano de 2014, dos 39 filmes de longa-metragem de origem portuguesa que estrearam nas salas de cinema portuguesas, apenas oito somaram mais de cinco mil espectadores. Independentemente da sua qualidade, os filmes registam estes números simplesmente porque não tem espaço nas salas de cinema para circularem, enquanto muitos outros não chegam sequer a estrear nas salas de cinema nacionais. Ano após ano, repetem-se casos de filmes que são selecionados ou premiados em festivais internacionais de reconhecido e inquestionável mérito e que passam despercebidos ou nem sequer chegam a estrear no circuito comercial nacional, sendo exibido publicamente apenas em circuitos alternativos como mostras e festivais.

Entre os que ficaram abaixo desse registo dos cinco mil espectadores, estrearam três filmes que, do ponto de vista comercial, teriam todos os fatores para, hipoteticamente e em circunstâncias normais, registarem bons resultados de bilheteira no nosso país.

O primeiro foi *E agora? Lembra-me...*, um documentário em registo diarístico de Joaquim Pinto sobre o seu traumático processo de luta contra a hepatite que foi premiado internacionalmente: Prémio Especial do Júri e o Prémio da Crítica em Locarno, Grande Prémio Cidade de Lisboa no DocLisboa, Prémio de Melhor Filme no Festival de Valdivia (Chile) e Grande Prémio nos Encontros Internacionais do Documentário de Montréal (Canadá); beneficiando também de uma significativa cobertura mediática e de uma excelente receção crítica na imprensa portuguesa.

O segundo foi *As ondas de abril*, uma comédia luso-suíça baseada em factos verídicos que parecia poder beneficiar do mediatismo que a Revolução de abril de 1974 teve no espaço público por conta das comemorações da passagem do seu 40.º aniversário.

Finalmente, o terceiro caso foi *Fátima no Mundo*, um documentário que pretende retratar o impacto do culto mariano de Fátima no mundo, que apesar de ser realizado por um nome desconhecido apresentaria sempre um potencial comercial pela popularidade do tema que aborda.

Começo então pelos dados relativos ao desempenho nas salas de cinema portuguesas destes três filmes:

	Distribuidor	Data de estreia em sala	Número de sessões	Número total de espectadores	Média de espectadores por sessão
E Agora? Lembra-me... (Joaquim Pinto)	Midas Filmes	28-VIII-2014	232	2.905	12,3
As Ondas de abril (Lionel Baier)	Midas Filmes	8-V-2014	244	1.769	5
Fátima no Mundo (Miguel Carvalho)	Adonai	8-V-2014	66	1.585	24

O distribuidor de dois desses três filmes (*E Agora? Lembra-me...* e *As Ondas de abril*) foi a Midas Filmes, uma pequena distribuidora portuguesa que em 2014 registou apenas 0,19% de receita bruta e 0,22% de número de espectadores. A distribuidora do filme *Fátima no Mundo* é ainda mais marginal no mapa nacional de distribuidores, com uma quota inferior a 0,06%.

Comparo agora estes dados com os dados referentes aos cinco filmes portugueses que registaram mais espectadores durante o ano de 2014:

	Distribuidor	Data de estreia	Número de sessões	Número total de espectadores	Média de espectadores por sessão
Os Maias (João Botelho)	NOS Lusomundo/ Ar de Filmes	11-IX-2014	4.009	114.817	28
Virados do Avesso (Edgar Pêra)	NOS Lusomundo	27-XI-2014	5.328	106.736	20
Os Gatos não tem vertigens (António-Pedro Vasconcelos)	NOS Lusomundo	25-IX-2014	5.751	93.273	16,6
Sei lá (Joaquim Leitão)	NOS Lusomundo	3-III-2014	3.522	61.730	17,5
Mau Mau Maria (José Alberto Pinheiro)	NOS Lusomundo	31-VII-2014	3.416	51.799	15

Não parece, portanto, estranho ou uma mera coincidência que os cinco filmes portugueses com mais espectadores nas salas nacionais durante o ano de 2014 fossem todos distribuídos precisamente pela NOS Lusomundo, a empresa distribuidora e exibidora com maior quota nos dois mercados. No quadro seguinte, coligi, a partir dos dados oficiais do ICA, os dados gerais do setor da distribuição referentes a 2014:

	Filmes estreados	Filmes exibidos	Receita bruta	Espectadores
NOS Lusomundo	155	276	35.852.481,34€ (57,2%)	6.866.819 (56,9%)
Leopardo Filmes	28	74	521.843,69€ (0,83%)	116.036 (0,96%)
Big Picture 2 Films	24	38	16.346.638,38€ (26,1%)	3.143.113 (26,1%)
Alambique	20	44	302.531,43€ (0,48)	62.112 (0,51%)
PRIS	19	39	5.155.791,17€ (8,2%)	1.009.731 (8,4%)
Lanterna de Pedra Filmes	10	13	175.173,47€ (0,28)	35.713 (0,30%)

Outsider Films	9	13	1.704.204,28€ (2,7%)	342.199 (2,8%)
Midas Filmes	8	33	121.170,76€ (0,19%)	26.156 (0,22%)
Legendmain Filmes	7	8	37.836,10€ (0,06%)	8.492 (0,07%)
Vendetta Filmes	6	10	109.821,71€ (0,18%)	21.923 (0,18%)
Columbia/Tristar Warner	4	23	-	-
Outros	23	220	2.372.731,66€ (3,78%)	433.080 (3,59%)
Total	313	791	62.700.223,99€	12.065.374

Na liderança, cimentando uma posição que vem ocupando nas últimas décadas, a agora NOS Lusomundo é a herdeira da histórica Filmes Lusomundo, empresa distribuidora criada em 1953. Criada em 2011, a Big Picture 2 Films conquistou uma posição de destaque no contexto português por assegurar o exclusivo da distribuição dos importantes catálogos das major norte-americanas 20th Century Fox e Sony Picture. A terceira posição pertence à PRIS, uma histórica (fundada em 1984 como PRISVIDEO, foi rebatizada em 2010) que foi uma das empresas pioneiras da distribuição de *home vídeo* em Portugal, que assegura um catálogo maioritariamente constituído por estúdios norte-americanos como MGM, Lucas Films, Lionsgate, Focus Features, The Weinstein Company, entre outras.

Curiosamente, existe uma relação muito estreita entre as duas principais distribuidoras portuguesas: a Big Pictures 2 Films é detida em 20% do seu capital pela atual NOS Lusomundo e o seu CEO é aposentado e administrador não-executivo da maior distribuidora portuguesa (*Diário de Notícias*, 13-I-2012; *RTP*, 14-IX-2011). Apesar de uma separação formal, as duas distribuidoras constituem na prática um mesmo grupo de interesse que detém uns impressionantes e esclarecedores 83,3% da receita bruta e 83% do total de espectadores do mercado português.

Para além da distribuição, a exibição é outro setor com óbvias responsabilidades na situação de crescente “marginalidade” e “invisibilidade” mediáticas a que é sujeita a generalidade do cinema português na atualidade.

No quadro seguinte, reuni, a partir dos dados oficiais do ICA, os dados gerais da exibição referentes a 2014:

	Receita bruta	Espectadores	Recintos	Ecrãs	Lugares
NOS Lusomundo	38.627.939,05€ (61,6%)	7.277.466 (60,3%)	30	214 (39,7%)	39.617
UCI	7.721.924,60€ (12,3%)	1.529.811 (12,7%)	3	45 (8,3%)	9.659
Orient Cineplace	5.470.697,80€ (8,7%)	1.063.879 (8,8%)	10	60 (11,1%)	9.430
NLC Cinema City	4.125.462,77€ (6,6%)	746.031 (6,2%)	6	41 (7,6%)	5.899
Socorama	2.764.102,50€ (4,4%)	516.519 (4,3%)	6	31 (5,8%)	4.564
Medeia Filmes	1.049.380,25€ (1,7%)	220.279 (1,8%)	4	9 (1,7%)	1.635
Vivacine Multimédia	879.164,00€ (1,4%)	185.269 (1,5%)	3	13 (2,4%)	1.237
SBC	492.269,35€ (0,8%)	84.362 (0,7%)	-	-	-
Algarcine	448.043,50€ (0,7%)	110.564 (0,9%)	4	8 (1,5%)	1.246
J Gomes & Ca	203.471,10€ (0,3%)	48.334 (0,4%)	2	7 (1,3%)	1.442
Cinemas Cinemax	145.104,35€ (0,2%)	32.893 (0,3%)	1	3 (0,6%)	382
Imobilasa	24.927,70€ (0,04%)	6.640 (0,06%)	1	3 (0,6%)	229
Teatro José Lúcio	16.825,40€ (0,03%)	9.648 (0,08%)	3	3 (0,6%)	1.195
Outros	730.911,62€ (1,2%)	233.679 (1,9%)	91 (59,1%)	102 (18,9%)	28.047
Total	62.700.223,99€	12.065.374	154	539	104.682

Os números são muito similares à situação da distribuição: a NOS Lusomundo também lidera este segmento, detendo 39,7% dos ecrãs nacionais e arrecadando 61,6% da receita bruta de bilheteira.

Para além de beneficiar de uma posição dominante histórica, a NOS Lusomundo beneficiou ainda do enfraquecimento da Socorama, tradicionalmente o segundo operador no mercado nacional, que em 2013 perdeu 70 dos seus ecrãs num processo de falência que redimensionou a empresa. Durante alguns meses, dez cidades portuguesas ficaram mesmo sem quaisquer salas de exibição comercial, incluindo capitais de distrito como Leiria, Viana do Castelo, Castelo Branco, Funchal e Ponta Delgada, mas também centro populacionais numerosos como Loures, Seixal ou Portimão. Este processo possibilitou a entrada de um novo operador no setor, a brasileira Orient Cineplace, com a terceira posição no índice da receita bruta e o segundo no número de ecrãs. A empresa, detentora de 20 salas no nordeste brasileiro e oito em Angola (está implantada em Luanda desde 2008), faz assim o seu maior investimento no estrangeiro. A norte-americana UCI e a israelita NLC Cinema City continuam com importantes posições no mercado nacional, ocupando lugares no top4 nos índices da receita e do número de ecrãs.

Ao longo das últimas duas décadas, Portugal viu o seu parque exibidor transformar-se num país dominado pela exibição de cinema em *multiplex*, que concentram cerca de 90% da receita bruta e dos espectadores em apenas 40% dos recintos. Este valor significa que 60% dos recintos de cinema em Portugal é composto por exibidores que tem apenas um ecrã (91 recintos que disponibilizam ao público apenas 102 ecrãs). Na generalidade, estes recintos são auditórios municipais que não se dedicam em exclusividade à exibição de cinema, acumulando esses espetáculos com outras expressões artísticas e culturais. Em geral, são também esses os espaços utilizados por cineclubes e outras associações culturais.²

2. Centro Cultural Vila Flor (Cineclube de Guimarães), Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão (Cineclube de Joane), Teatro Municipal de Vila do Conde (Cineclube de Vila do Conde), Cine-Teatro Garret (Cineclube Octopus), Casa das Artes do Porto (Cineclube do Porto), Cinema Passos Manuel (Porto/Post/Doc e Associação Milímetro), Cine-Teatro de Fafe (Cineclube de Fafe), entre outros.

2. Cine-eventos

Perante o estado das coisas, tem-se assistido nos últimos tempos a diversas tentativas de inverter a situação. Nas próximas páginas, sob a denominação de “cine-eventos”, reuni dois projetos e experiências promovidas por pequenos distribuidores e exibidores que procuram posicionar-se no mercado pela diferenciação da oferta. Os dois “cine-eventos” que a seguir exporei, as *tournées* dos filmes *Estrada de Palha* e *Filme do Desassossego*, são representativos de diferentes estratégias tentadas por distribuidores e exibidores para tentar contornar as regras práticas num setor e mercado tendencialmente monopolizado. Não são casos únicos, mas são os dois exemplos mais significativos destas tentativas no contexto português.

2.1. Filme do Desassossego

O primeiro, e o mais mediático, foi o lançamento do *Filme do Desassossego* (2010), de João Botelho. De uma forma inusitada – porque este filme era “demasiado precioso para ser ouvido com coca-colas, pipocas e telemóveis em contros comerciais” e porque o “cinema tem de lutar para recuperar a dignidade que já teve, tem que ser um acto sagrado” (João Botelho cit. in *TVI24*, 3-IX-2010), distribuidor e realizador optaram por fazê-lo circular à margem do circuito comercial, aproveitando uma rede de auditórios e cine-teatros espalhados pelo país que eram explorados por autarquias, cineclubes ou outras associações culturais: “Em vez de estrear no circuito habitual das salas comerciais, o filme será exibido em cineteatros de todo o país como se se tratasse da digressão de uma peça de teatro ou de um músico” (Ibidem, 29-IX-2010).

À ante-estreia nacional no Centro Cultural de Belém (29 de setembro a 3 de outubro), seguiu-se o português Teatro Nacional de São João (7 a 9 de outubro) e um périplo de cerca de 30 cidades portuguesas. Durante vários meses, o produtor tornado distribuidor Alexandre Oliveira e o cineasta João Botelho deram a volta a Portugal com o *Filme do Desassossego*: “Comprámos um projector e corremos os cine-teatros do país. Recuperámos o *glamour* além das pipocas, a ideia de que as pessoas se vestem para ir ao cinema. Correu

bem.” (*Público*, 6-X-2012). Devido ao processo de acelerada digitalização do parque exibidor português por parte dos principais operadores comerciais, a maioria dos auditórios explorados por autarquias, cineclubes ou outras associações culturais ainda não estavam equipados com a tecnologia de projeção em formato *Digital Cinema Package* (DCP), pelo que foi necessário fazer o investimento na compra do projetor para incluir esses espaços alternativos na *tournée* do filme.

Ao fim de vários meses de exibição, o filme totalizou 148 sessões, onde somou 28.870 espectadores, com uma surpreendente média de 195 espectadores por sessão. Apesar de modestos no contexto da exibição comercial, estes números são surpreendentes atendendo ao facto de terem sido registados apenas no circuito alternativos dos cineclubes e auditórios municipais. Desde a escolha dos próprios espaços (CCB, TNSJ, entre outros) à presença do realizador e de atores, toda esta *tournée* transformou-se num mediático evento social que assegurou a simpatia dos meios de comunicação social pela sua raridade. Também significativo foi o facto de parte expressiva das sessões terem sido organizadas para um público escolar, uma vez que Fernando Pessoa era um dos autores lecionados nos programas escolares de então.

Apesar do sucesso da iniciativa, ela não seria repetida nestes moldes. Quatro anos volvidos, a mesma dupla de produtor/realizador concluiu um novo projeto intitulado *Os Maias – Cenas da Vida Romântica* (2014), mas o esquema de exibição foi ligeiramente diferente: o filme foi distribuído em exclusividade pela NOS Lusomundo num momento inicial (11 de setembro a 11 de novembro) e só depois entrou no circuito alternativo, seguindo a mesma fórmula do evento com a presença do realizador e/ou atores.

No período exclusivo da NOS Lusomundo, o resultado foi esclarecedor: apenas nos primeiros 7 dias, em 25 ecrãs, o filme somou 21.148 espectadores; no fim dos dois meses de exclusividade, o filme tinha passado por 141 ecrãs e somado 103.975 espectadores. No restante mês e meio até final de 2014, no circuito alternativo, o filme somaria apenas mais 10.842 espectadores (total 114.817 espectadores). Até 5 de agosto de 2015, ainda nesse circuito alternativo, o filme somaria mais 7.254 espectadores (total 122.071

espectadores). Em suma, neste circuito alternativo, *Os Maias* somou 18.096 espectadores, ou seja, menos 10.774 espectadores do que havia registado o *Filme do Desassossego*.

2.2. Estrada de Palha

O outro dos “cine-eventos” mais significativos verificados nos últimos anos foi o que sucedeu com o lançamento do filme *Estrada de Palha* (2012), produzido e realizado por Rodrigo Areias, um *western* à portuguesa que foi a sua segunda longa-metragem, depois de *Tebas* (2007), mas foi a primeira a chegar ao circuito comercial. Cineasta e produtor pouco convencional, Areias optou por estrear esta longa-metragem no circuito comercial com números modestos (duas cópias em Lisboa, uma no Porto e outra em Coimbra), reservando para uma etapa anterior um formato de evento que oferecia também ao público um espetáculo que expandia os moldes da mera sessão de cinema.

Depois da habitual presença em diversos festivais nacionais e internacionais (estreia mundial no Curtas Vila do Conde 2011, em formato de cine-concerto) e de ter sido distribuído nos moldes mais convencionais pela então ZON Lusomundo, o filme foi exibido antes disso numa *tournee* de filmes-concerto musicados ao vivo por The Legendary Tiggerman e Rita Redshoes. Assim, entre janeiro e fevereiro de 2012, sucederam-se diversos espetáculos por vários pontos do país: Porto (Serralves), Espinho, Guimarães, Coimbra, Lisboa (São Luiz), Gaia (Arrábida) e novamente Lisboa (El Corte Inglés). Nos meses seguintes após a estreia do filme, seguiram-se outros cine-concertos noutras localidades: Setúbal, Estarreja, Arcos de Valdevez e Fundão.

A *tournee*, como expectável, foi um sucesso comercial, com registos de lotação esgotada em todas as sessões. Naturalmente, como reconhece o próprio Rodrigo Areias (*Rua de Baixo*, VIII-2011), para além do carácter singular de uma sessão em formato de filme-concerto, a popularidade dos músicos The Legendary Tiggerman e Rita Redshoes também foi determinante: “Isso é estimulante porque percebe-se que se conseguirá chegar a mais público e a um outro público. Pressuponho que há um hype, como se viu aqui no Sábado, no dia da estreia. O filme acaba por estar a ser altamente

promovido, mas a Rita Redshoes e o The Legendary Tigerman trazem uma percentagem elevada de pessoas com vontade de ver o filme. Nesse sentido vai ser muito interessante também em termos de distribuição de CD/DVD. Por isso, acho que é esse o nosso caminho.”

3. Outros circuitos

De seguida, exporei três casos de estudo de formas alternativas de circulação de filmes que tradicionalmente estão à margem do esquema convencional mas que conquistam uma crescente visibilidade e penetração juntos do público. São três casos distintos que representam três formas alternativas de mostrar cinema fora de uma sala de cinema convencional.

3.1. A produtora Real Ficção

Fundada em 1986 pelo cineasta Rui Simões, a Real Ficção tem produzido sobretudo os projetos do seu fundador, mas também, mais recentemente, permitir a realização de projetos sobretudo documentais de jovens realizadores, como Silas Tiny, Ana Delgado Martins, Marta Pessoa ou Ana Branco. Ao longo do tempo, para além de atuar como produtora, a Real Ficção começou também a fazer a distribuição dos seus filmes. Com as crescentes dificuldades em conseguir espaço nas salas comerciais para exibir os seus filmes, ainda mais tratando-se de uma produtora que trabalha sobretudo com projetos documentais, a Real Ficção tem desenvolvido, nos últimos anos, estratégias de exibição inovadoras que passam por circuitos alternativos.

Enquanto distribuidora, a Real Ficção tem trabalhado diretamente com diversos exibidores independentes, demonstrando competência e eficácia nas relações estabelecidas com diversas entidades, nomeadamente associações culturais, municípios e os cineclubes. O movimento cineclubista, que conta atualmente em Portugal com cerca de 30 cineclubes filiados na Federação Portuguesa de Cineclubes, constitui um circuito alternativo significativo e bem implantado por todo o território nacional que conta com o apoio

financeiro à exibição do próprio ICA. De resto, fora dos dois centros urbanos de Lisboa e Porto, vários cineclubes tem registado números de espectadores bastante surpreendentes³.

Um exemplo modelar desta estratégia inovadora aconteceu com o filme *Guerra ou Paz*, um documentário sobre os refratários e desertores da Guerra Colonial realizado por Rui Simões. Em abril e maio de 2014, o lançamento do filme seguiu uma estratégia que passou precisamente pelo circuito independente: estreia e uma semana (21 a 27 de abril) de exibição no Teatro do Bairro, em Lisboa, seguida de exibições em diversos pontos do país⁴.

Por outro lado, a aposta na comercialização dos filmes em suporte DVD tem sido uma estratégia bem-sucedida por parte da Real Ficção. Por exemplo, o já referido *Guerra ou Paz*, realizado por Rui Simões, foi lançado em DVD (15 de abril de 2014) antes mesmo da sua estreia em sala (21 de abril seguinte), com diversas sessões de lançamento em lojas FNAC espalhadas pelo país, algumas com a presença do realizador e de outros comentadores convidados. Em agosto e outubro desse ano, mesmo sem estreia comercial nas salas mas aproveitando vários prémios em diversos festivais, o filme *De Armas e Bagagens*, realizado por Ana Delgado Martins, seria lançado diretamente em suporte DVD, com uma iniciativa que passou por diversas sessões programadas em lojas FNAC espalhadas pelo país, em algumas delas com a presença da realizadora. O mesmo aconteceria com o documentário *Ole António Ole*, realizado por Rui Simões, também a ser lançado diretamente em suporte DVD com várias sessões agendadas para várias lojas FNAC durante os meses de novembro de 2014 e janeiro de 2015. Semelhante foi o lançamento do filme *Alto Bairro*, um documentário também realizado por Rui Simões sobre a comemoração dos 500 anos do Bairro Alto em Lisboa, seguiu a mesma estratégia: ante-estreia no Cinema Ideal a 15 de dezembro de 2014 e o lançamento do DVD apenas quatro dias depois.

3. Segundo os dados oficiais mais recentes do próprio ICA, referentes a 2013, o Cineclube de Guimarães registou um total de 9.693 espectadores/ano, Cineclube Universitário de Évora somou 4.939 espectadores/ano, o Cineclube da Maia registou 4.080 espectadores/ano e o Cineclube de Tavira totalizou 3.750 espectadores/ano.

4. Abrantes, Angra do Heroísmo, Aveiro, Barcelos, Barreiro, Évora, Fafe, Faro, Guimarães, Horta, Lamego, Leiria, Mértola, Olhão, Porto, Ponta Delgada, Póvoa de Varzim, Santarém, Viana do Castelo e Viseu.

Em suma, apercebendo-se que estes filmes dificilmente teriam espaço no mercado tradicional de exibição, a produtora/distribuidora Real Ficção optou por lançar os filmes diretamente em suporte DVD para beneficiar de alguma publicidade proporcionada por presenças e prémios conquistados por estes filmes em festivais de cinema, a que naturalmente se juntou o próprio canal de comunicação das lojas FNAC. Outro aspeto interessantíssimo nesta estratégia é que, apesar da distribuição em formato DVD, alguns dos filmes continuam a ser exibidos em contexto cinematográfico, em mostras de cinema como sessões comerciais, contrariando a lógica de longevidade comercial dos filmes em vigor no mercado português.

3.2. Exibição “caseira”

Outros dos circuitos alternativos de “exibição” tem passado longe das salas de cinema, explorando as potencialidades crescentemente atrativas do *Video-on-Demand* (VOD) que os diversos operadores portugueses oferecem aos seus subscritores.

Em agosto de 2013, o filme *Viramundo* (2012, Pierre-Yves Borgeaud) foi o primeiro em Portugal a ter estreia simultânea nas salas de cinemas (Lisboa, Porto e Coimbra), nos videoclubes das televisões por subscrição e na Internet (*streaming*). A iniciativa, da responsabilidade da distribuidora Alambique, pretendia testar alternativas a um mercado assolado pela pirataria, pela crise económica e pela diminuição crescente do número de espectadores nas salas nacionais (*Público*, 15-VIII-2013).

Segundo Luís Apolinário, responsável pela Alambique, este lançamento só foi possível com o apoio do Tide Experiment, projeto financiado pela União Europeia destinado a explorar as potencialidades de circulação do cinema europeu nos diversos suportes digitais. Com a adesão dos principais operadores de televisão por subscrição em Portugal – ZON, MEO, Cabovisão, Optimus e Vodafone – foi possível replicar em Portugal uma experiência que o Tide Experiment tem promovido noutros quatro países da União Europeia (*Ibidem*).

Os chamados lançamentos *day and date* já aconteceram antes em Portugal, por iniciativa da própria Alambique: em 2010, o filme *Lola* (2009, Brillante Mendoza) foi lançado em simultâneo em sala e em suporte DVD. Outra prática que tem sido recorrente tem sido o “encurtamento” entre a data de estreia comercial e a disponibilização dos filmes através dos sistemas VOD: o filme luso-brasileiro *Getúlio* (2014, João Jardim) estreou nas salas nacionais no dia 23 de outubro de 2014 e seis semanas depois já tinha sido lançado em DVD e nos serviços VOD.

Apesar da falta de dados oficiais, já que as operadoras tem mantido essa informação como reservada, a hipótese VOD tem cada vez mais potencialidades no mercado português. O número crescente de subscritores da televisão por cabo e concretamente destes serviços VOD tem sido constante e sustentada, fazendo com que os distribuidores reconheçam que “as janelas de distribuição de filmes estão em transformação” e que percebam que “a tendência é que a janela do videoclube [VOD] a sobrepor-se à janela do cinema” (*Público*, 15-VIII-2013). Por outro lado, é também um negócio apetecível para os distribuidores porque permite recuperar algum do investimento em filmes que não obtiveram bom desempenho comercial nas salas.

De resto, o investimento de alguns operadores nestas novas “janelas” tem sido claro. Em Portugal, o serviço designado *MEO Go*, que disponibiliza televisão em várias plataformas (pc, tablets, smartphones, consolas, entre outras), dispõe de um videoclube que inclui no seu vastíssimo catálogo, para além das novidades mais recentes e dos clássicos mais populares, dezenas de títulos do cinema de autor – *A Vida de O’Haru* (1952, Kenji Mizoguchi), *Decameron* (1971, Pier Paolo Pasolini), *A Máscara* (1966, Ingmar Bergman) – e diversos filmes raros da história do cinema português – desde vários títulos da filmografia de Manoel de Oliveira e João César Monteiro, passando por raridades como *Os Demónios de Alcácer Quibir* (1977, Fonseca e Costa), *O Rei das Berlingas* (1978, Artur Semedo), até chegar a uns improváveis *A Revolução de Maio* (1937, António Lopes Ribeiro), *Um homem do Ribatejo* (1946, Henrique Campos) ou *Lavado em Lágrimas* (2006, Rosa Coutinho Cabral).

Este catálogo prova que este tipo de serviço já não se destina apenas a um público de gosto mais popular, mas também a cinéfilos exigentes que encontram nestas plataformas uma consistente alternativa à exibição comercial cada vez mais homogénea.

O crescimento da subscrição de canais com conteúdos adultos, ou pornográficos, são um bom indicador do potencial que este mercado oferece: no final de 2013, o canal Hot TV registou uma média de 32 mil subscritores mensais, mais 12 mil do que registado no ano anterior (*Correio da Manhã*, 23-XI-2014). Com o encerramento das poucas salas de cinema pornográfico, o VOD tem mesmo ultrapassado as receitas provenientes da venda de DVD's permitindo o escoamento deste segmento de produção que continua a crescer no contexto português. O recente caso protagonizado pelo controverso filme *Uma Entrevista de Loucos* (2014, Evan Goldberg e Seth Rogen) é exemplar das potencialidades que estas novas plataformas podem oferecer, até ao cinema de maior entretenimento.

Luís Urbano, produtor d'O Som e a Fúria, é um dos exemplos de produtores e distribuidores portugueses que já se renderam a esta estratégia: "O mercado de DVD é um negócio que não existe, porque os filmes estão na net. Todos os filmes que estreei nas salas, ou quase todos, o *Aquele querido mês de Agosto*, *A Religiosa Portuguesa*, o *Ruínas*, por exemplo, muito bem sucedidos" (MENDES, 2013: 341).

Finalmente, nas últimas semanas, foi noticia que o Netflix, o gigante multinacional fundado em 1999 e que conta atualmente com mais de 60 milhões de clientes em todo o mundo, chegará a Portugal em meados de outubro de 2015. Apesar de se ter iniciado como um serviço *online* de aluguer de filmes em DVD, o Netflix tem investido desde 2007 na distribuição de conteúdos exclusivos (séries e documentários) e filmes através da Internet (streaming), contribuindo de forma significativa para uma "revolução" na forma de ver televisão e cinema (*Expresso*, 12-VI-2015).

3.3. Cinema Ideal

Depois de oito meses de obras de remodelação, o Cinema Ideal reabriu ao público no dia 28 de agosto de 2014. A recuperação do cinema foi resultado de uma parceria entre a Casa da Imprensa (proprietária do imóvel) e da produtora e distribuidora Midas Filmes, de Pedro Borges. O projeto contou ainda com apoios da Câmara Municipal de Lisboa e do ICA.

Com apenas uma sala com capacidade para 192 espectadores, que funciona cerca de 14 horas por dia, a aposta dos promotores para atrair público passa por uma oferta diferenciada, conforme declarações de Pedro Borges (*Público*, 8-VII-2014):

“O nosso objectivo é mostrar sobretudo cinema português, nomeadamente documentários, e também filmes estrangeiros clássicos” (...)

(...) “o país precisa de espaços para mostrar cinema português em condições (...), contra a catástrofe a que se está a assistir de desaparecimento dos cinemas de bairro, mas também em alguns centros comerciais”. Ainda para o porta-voz desta iniciativa, o que se pretende é “um cinema virado para a cidade e para a comunidade, que funcione em articulação com a junta de freguesia, as escolas e as instituições e organizações culturais e recreativas da zona (...). Queremos ser um cinema aberto, temos também o objectivo de chegar a um tipo de pessoas mais velhas ou com menos meios económicos que deixaram de ir ao cinema e que têm o direito a isso (...)” (*Público*, 4-XII-2013).

A programação de abertura da nova sala foi feita conforme a prometida diferenciação em relação às salas *multiplex*: estreia nacional do filme *E agora? Lembra-me...*; reposição em exclusividade do clássico *A Desaparecida* (*The Searchers*, 1956, John Ford); exibição, em exclusividade, da versão longa (180 minutos) do filme *Os Maias*, de João Botelho. Ao longo dos meses seguintes, aparte algumas exceções (por exemplo, *Interstellar*, 2014, Christopher Nolan), o Ideal tem procurando contrariar a tendência hegemónica do cinema feito em Hollywood e afirmar-se como um espaço

alternativo no contexto exibição lisboeta, norteando a sua programação por privilegiar filmes com menos espaço nas salas convencionais (por exemplo, *Timbuktu*, 2014, Abderrahmane Sissako), apostar em reposições de filmes clássicos (por exemplo, *A Quimera do Ouro*, 1922, e *O Garoto de Charlot*, 1921, ambos de Charlie Chaplin) e no cinema português menos “popular” e mais “mal-amado” (por exemplo, *Cavalo Dinheiro*, 2014, Pedro Costa).

Para além da programação, o património histórico e afetivo enquanto sala mais antiga da cidade de Lisboa – inicialmente Salão Ideal (1904), depois Cinema Ideal, Cine Camões e finalmente Cine Paraíso⁵ –, a sua localização no eixo Baixa/Chiado e as parcerias feitas com alguns festivais de cinema da capital também são fatores diferenciadores que reforçar a coerência e a consistência do projeto.

Para além de todas estas características diferenciadas, o projeto é ainda mais corajoso se contextualizarmos a sua conceção numa clima desfavorável para o setor da exibição cinematográfica em Portugal: no final de 2013 Lisboa ficou sem as duas salas do Cinema Londres, fecharam também as duas salas ainda abertas do Cinema King do distribuidor Paulo Branco e, como já referi, o segundo maior exibidor nacional, a Socorama, declarou a falência que levou ao encerramento de 49 salas. Importa ainda ressaltar aqui que, em 2011, a alguns metros do Cinema Ideal, o projeto de abertura do Teatro do Bairro, da responsabilidade da Ar de Filmes de Alexandre Oliveira, também tinha objetivos idênticos não foi bem-sucedido.

Basicamente, trata-se de uma proposta de espaço exibidor alternativo e diferenciado, como propunha José Neves, o arquiteto responsável pela requalificação da sala: “A nossa ambição é pegar nessa relação do cinema com a rua e levar o mais longe possível a sua vocação de ‘cinema da esquina’, tal como há a ‘loja da esquina’ por onde se passa todos os dias” (*Público*, 4-XII-2013).

5. Inserido nesta estratégia de diferenciação do espaço, a editora Guerra & Paz publicou o livro *O Cinema Ideal e a Casa da Imprensa. 110 anos de cinema*, da autoria de Maria do Carmo Piçarra, onde se ressaltam singularidades da sala, nomeadamente o de ter sido a primeira a promover as “fitas faladas”.

6. Em jeito de conclusão

Em junho de 2010, alguns meses antes de se lançar na “volta a Portugal em cinema” com o *Filme do Desassossego*, João Botelho foi uns dos 16 subscritores⁶ de um texto de opinião intitulado “A agonia do cinema português: o abafador tem nome” (Idem, 24-VI-2010), onde a então ZON Lusomundo era acusada de maltratar o cinema português ao não divulgar um catálogo de mais de uma centena de produções nacionais:

“A Lusomundo não aceita a arte cinematográfica e trata-nos como se fossemos produtos de mercado. Todos os filmes são negócio, mesmo que sejam arte, e a Lusomundo não tem nem vontade nem estrutura para tratar os filmes de uma maneira diferente. Amarfanhou-os, ficou com eles e não os exhibe. (...) Nunca prestam contas, não dizem nada, quando se pede um filme para um festival pedem fortunas, que é para não mexerem neles, e estão a esconder uma das coisas mais valiosas na arte portuguesa que é o cinema português, porque são agentes comerciais do cinema americano.” (João Botelho cit. in *Correio do Minho*, 25-VI2010)

Em suma, os subscritores do texto acusavam a ZON Lusomundo de fazer uso da sua posição monopolista nos setores da distribuição e da exibição em Portugal de ter uma atitude “sempre tão generosa com os filmes americanos e o cinema pimba português, a quem prodigaliza sempre o melhor tratamento” e de ter uma ação decisiva em várias instâncias (desde as salas, mercado do DVD, até à própria televisão por cabo) para impor um modelo de cinema que visava apenas o lucro “que destrói os filmes portugueses que adquiriu, cuja única habilitação é de servir o mau cinema americano no

6. Cláudia Tomaz, Edgar Pera, Fernando Lopes, João Botelho, João Canijo, João Guerra, João Mário Grilo, João Pedro Monteiro Gil (filho de João César Monteiro), Jorge Silva Melo, Manoel de Oliveira, Margarida Gil, Pedro Costa. Rita Azevedo Gomes, Rosa Coutinho Cabral, Teresa Villaverde, Vicente Jorge Silva. Este texto coletivo surgiu dias depois de um primeiro texto de Manoel de Oliveira publicado no mesmo periódico (*Público*, 18-VI2010) com o seguinte título “A agonia do cinema português em Portugal”.

nosso país; que dá cabo dos distribuidores independentes; que uniformiza o cinema que se pode ver e limita a liberdade de escolha dos espectadores; que põe e dispõe dos dinheiros públicos do FICA ao serviço dos delinquentes e do cinema pimba.” (*Público*, 24-VI-2010).

Independentemente das “boas” ou “más intenções” da atual NOS Lusomundo, o que os números confirmam é que o mercado de distribuição e exibição de cinema em Portugal está monopolizado por um grupo restrito de interesses e esse monopólio prejudica de forma objetiva os produtores, distribuidores e exibidores independentes, com claro prejuízo para o próprio futuro do cinema português.

Ainda a propósito desta questão com a ZON Lusomundo, Manoel de Oliveira (*Idem*, 18-VI-2010) lamentava “a falta de uma presença: a de Henrique Alves Costa, na defesa do cinema português”. Não me parece de todo fortuita esta referência a uma das figuras históricas e paternas do movimento cineclubista português. É óbvio que atualmente o circuito de exibição não-comercial cineclubista, pela sua falta de recursos financeiros e humanos e sobretudo pela falta de investimento público (na digitalização das salas, por exemplo), nunca poderá constituir um circuito realmente alternativo ao circuito de exibição comercial, mas tem-se constituído como um interessante aliado de produtores e distribuidores independentes que aí encontram uma pequena janela de visibilidade que permite o contacto com o público.

Nesse sentido, em declarações recentes ao *Público* (16-VIII-2015), o produtor Luís Urbano dá um exemplo atual daquilo o que considera ser uma desadequação dos espaços de exibição de cinema em Portugal – que ele denomina de “monocultura”: nas salas comerciais (*multiplex*) localizadas da cidade de Braga um filme como *Tabu* (Miguel Gomes, 2012) arrisca-se a fazer 200 ou 300 espectadores durante uma semana de exibição, número total de espectadores previsto para uma única sessão realizada no Theatro Circo na mesma cidade. Segundo Urbano, este fenómeno justifica-se sobretudo pelas estratégias de *marketing* e promoção das grandes distribuidoras em torno dos *blockbusters*, que não deixam espaço para filmes “alternativos” como

a generalidade do cinema português e que simultaneamente “expulsam” desse circuito uma camada significativa de público que não se revê nessa oferta cinematográfica.

Para concluir, parece-me claro que o estado atual das coisas se deve essencialmente a uma clara falta de regulação e de arbitragem por parte do Estado: ao permitir que a concentração do mercado distribuidor e exibidor tenha acontecido nas últimas décadas numa esquema que favorece alguns grupos de interesse e a consequente monopolização, ao não garantir quotas para a distribuição e exibição de cinema português ou de outras cinematografias minoritárias⁷ no circuito comercial, ao não cumprir a sua função na formação de novos públicos e na garantia de diversidade da oferta, ou ao não aproveitar a televisão pública ou mesmo os contratos de concessão de televisão em sinal aberto para impor quotas ou regras claras que promovam a oferta da diversidade cinematográfica, só para dar apontar alguns exemplos.

Referências bibliográficas

- Cunha, P. (2012). “Mercado cinematográfico lusófono: análise provisória”. Trabalho apresentado em XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. In *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: SOCINE.
- Cunha, P. (2013). “Coproduzir em Português: da Política e da Prática”. In *World cinema: As novas cartografias do cinema mundial* (ed. Stephanie Dennison). Campinas: Papirus Editora.
- Cunha, P.; & Sales, M. (eds.) (2013). *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP Editora.
- Ikeda, M., & Lima, D. (org.) (2011). *Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia.

7. Há um programa de apoio do ICA destinado ao circuito não comercial dos cineclubes que é ostensivamente residual (50 mil euros anuais a dividir por 10 cineclubes) e serve sobretudo para que o Estado “lave as mãos” e se desresponsabilize da situação em que se encontra o circuito comercial.

Ikeda, M.; & Lima, D. (org.) (2014). *Cinema de Garagem 2014*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

Instituto De Cinema E Do Audiovisual (2014). *Anuário do ICA*. Lisboa: ICA.

Mendes, J. (coord.) (2012). *Novas & Velhas tendências do cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.



