



Maria Helena Vieira da Silva em *Ma femme chamada Bicho*, de José Álvaro Morais

Objectos únicos e diferentes

Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo

João Maria Mendes

DESDE A FRASE de abertura de *The Story of Art*, de E. H. Gombrich, publicada pela primeira vez em 1950, convivemos com uma declaração que altera a percepção, herdada do mundo clássico e romântico, do que são as artes — e que interessa directamente ao tema que aqui nos vai ocupar. Diz essa frase:

“There really is no such thing as Art. There are only artists.”(Gombrich, 2006:21) (1).

Em 1950, tal declaração provocava, porque antecipava uma reflexão filosófica que só começou a desenvolver os seus *explananda* mais de uma década depois (2) : foi preciso trilhar um longo caminho até vivermos relativamente em paz, e por exemplo, com a ideia de que, tanto ou mais que *humanidade*, existem *peessoas* na sua singularidade irreductível. A 60 anos de distância, esta é ainda uma declaração pouco pacífica, céptica e pragmática, de extensão idêntica a outras que reduzem a dimensão de concepções enraizadas na longa duração — por exemplo, a de que passámos da *transcendência* à *imanência*.

À semelhança, porém, de quantos proferem declarações tão pouco consensuais como estas, também Gombrich se prevenia, em 1950, apressando-se a acrescentar-lhe outras para as explicar e amaciar; ouçamos o desenvolvimento imediato daquela sua declaração inicial:

“Once these [the artists] were men who took coloured earth and roughed out the forms of a bison on the wall of a cave; today some buy their paints, and design posters for hoardings; they did and do many other things. There is no harm in calling all these activities art as long as we keep in mind that such a word may mean very different things in different times and places, and as long as we realize that Art with a capital A has no existence”.

A *nuance* é quase estritamente semântica, e existe mais escrita do que dita: haveria *arte* (hoje talvez preferamos dizer *artes*), mas não *Arte*. Sigamos Gombrich apenas por mais um instante:

“For Art with a capital A come to be something of a bogey and a fetish. You may crush an artist by telling him that what he as done may be quite good in its owne way, only it is not ‘Art’. And you may confound anyone enjoying a picture by declaring that what he liked in it was not the Art but something different”.

Terão estas declarações de Gombrich feito bascular, de modo irreversível, o nosso relacionamento com as artes? Dificilmente: um par de frases inteligentes não muda de forma irreversível um estado de coisas que se enraiza em séculos de História, ao longo dos quais foram

produzidas milhares de afirmações diversas e diferentemente argumentadas sobre o mesmo tema (3) . O mesmo sucede com frases como “tanto ou mais do que *humanidade*, existem *pessoas* na sua singularidade irreduzível” ou “passámos da *transcendência* à *imanência*”. Mas aquelas declarações terão chamado a atenção para um ponto de vista que nos interessa aqui sublinhar — o ponto de vista que valoriza a perícia e a competência técnica do artista (ou do autor) propriamente dito. A ideia de que “não existe Arte, mas apenas artistas”, atravessa todo o livro de Gombrich, mas o capítulo onde ela ganha contornos mais aplicados é aquele em que o autor se refere às rupturas, hoje “clássicas”, protagonizadas por Cézanne, Van Gogh e Gauguin (4) :

Cézanne (1839-1906) viveu sem preocupações materiais, pouco expôs e pôde dedicar-se, na sua Provença natal, aos problemas que, para si, eram cruciais: como garantir a ilusão de profundidade abdicando da perspectiva de Brunelleschi, Masaccio e Donatello, sem o *sfumato* dos venezianos, sem a gradação de tons que fora cânone durante séculos, e prescindindo do desenho minucioso como base da pintura? Como garantir a solidez e o equilíbrio da representação da natureza (que ele tanto apreciava) a partir de formas básicas — a esfera, o cilindro, o cone?

Van Gogh (1853-1890) viveu os seus mais inspirados anos (os últimos) em Arles, a expensas de seu irmão Theo, tentando que a sua pintura aprendesse a lição da perícia e das competências técnicas das estampas japonesas, afastando-se da “representação correcta” dos objectos naturais e artificiais, distorcendo-os e tornando-os “expressivos”, ele que tinha assimilado a experiência dos impressionistas mas desejava ultrapassá-los em “força” e “paixão”.

Gauguin (1848-1903), que, como Van Gogh, chegara tarde à pintura, partilhava com ele o autodidactismo e a renúncia ao estudo *académico* da pintura herdada, preferindo exilar-se na já então mítica Tahiti em busca de simplicidade e de intensidade, estudando as artes nativas e vivendo a vida “primitiva” dos habitantes. Deste modo, radicalizou a aposta anteriormente feita por Delacroix (1798-1863), que procurara em Argel nova vida e novas cores, e dos pré-rafaelitas ingleses (confraria criada em 1848), que tinham procurado as suas referências imaginárias numa “idade da fé”. As telas que Gauguin trouxe dos mares do Sul surpreenderam até os seus amigos, e foram descritas em Paris como “bárbaras”, “selvagens” e “primitivas”.

O que sustentou a primeira notoriedade destes três grandes solitários foi o facto de cada vez mais jovens artistas, desejosos de substituir os cânones que as escolas de arte lhes ensinavam, terem passado a reconhecer nas suas telas a capacidade técnica e expressiva para vencer hábitos aparentemente inultrapassáveis, renunciando ao que tinha sido a *legis artis*, as “boas práticas” pictóricas sedimentadas na pintura ocidental durante séculos, e colocando e resolvendo novos problemas da pintura — como também Seurat (1859-1891) com o seu “pontilhismo” e Bonnard (1867-1947), jogando com a cor como em tapeçaria, tinham conseguido ou iam conseguir fazer. Aquilo a que chamamos “arte moderna”, concluía Gombrich em 1950, “nasceu desses sentimentos de insatisfação”: a pintura de Cézanne abriu as portas ao cubismo, a de Van Gogh aos expressionismos posteriores, a de Gauguin à diversidade dos “primitivos”. Mas em qualquer destes casos, não se tratou de experiências “selvagens”, ignorantes das capacidades e da experiência da pintura: tratou-se de questionamentos internos à pintura, em busca de novas expressões, de novas técnicas, de novas soluções para problemas intensamente percebidos.

O que Cézanne, Van Gogh e Gauguin fizeram na pintura, fizeram-no no cinema, em diversos graus, Jean Vigo, Orson Welles, John Cassavetes, Jean Renoir, Kenji Mizogushi, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Yasujiro Ozu e muitos outros.

Pensamos num grupo de artistas de determinada época ou de determinado “aquário” (Veyne, 1983) (5) e já não os concebemos na sua relação com a Arte, mas sim como um colectivo de singularidades, marcado pelas suas relações com determinadas *teknai* (6), ideias estéticas e modos de produção. É também assim que vemos, na história do Cinema, o grupo dos “cineastas portugueses contemporâneos”. Cada um deles é um indivíduo auto-determinado (por mais trans-individual, intertextual e estruturado pelo seu “aquário” que ele nos surja), portador de

determinada ideia (por vezes uma ideia “ética”) do “que é o cinema”, e definido pela maior ou menor capacidade de pôr em prática essa ideia, quer por meios estéticos (7), quer por meios técnicos.

Falamos de pessoas e de artistas e preservamos a ideia de que o que fica de umas e de outros é discurso e/ou obra na sua singularidade irredutível — o que delas não se perde na irrelevância (8). As ideias de *humanidade* e de *arte* são *universais* que dependem, na totalidade, de todos e de cada um dos *particulares* que as geraram. Isto não quer dizer, como bem percebeu Gombrich, que *humanidade* ou *arte* não signifiquem nada: uma e outra são *implícitos* dos singulares *pessoa* e *artista* (se é que podemos utilizar *pessoa* e *artista* como singulares; em segunda leitura, esses dois termos já são, também eles, universais). Significa, sim, que ganhamos (ganha cada uma das pessoas e cada um dos artistas) em não transformar *humanidade* e *arte* em significantes que ocupam o lugar de invenções normativas, que inevitavelmente acabam por se virar contra as pessoas e os artistas (9).

Disse-o Michel Foucault (10), fazendo ecoar em outros claustros do saber o que Gombrich escrevera sobre a arte em 1950: é preciso exercer “um cepticismo sistemático diante de todos os universais antropológicos” (Veyne, 2008:59-81). As ideias gerais são, todas elas, meta-empíricas (com o distanciamento reflexivo que o prefixo *meta* impõe), e resultam de inventários de traços comuns à multiplicidade dos particulares. A rede de universais de que dependeu tanta da nossa filosofia, da nossa ética e da nossa estética, bem como muitos outros saberes avulsos, não tem como referente senão esses trabalhos de Penélope com as palavras, em que continuamente a vamos (a essa rede) construindo e desconstruindo.

Núcleos de experiência

Este cepticismo face aos universais é metodologicamente mais exigente para as pessoas e para os artistas do que qualquer “verdade” universal praticada num aquário ou numa época. Seja-me permitido um ligeiro *ex cursus* para clarificar esta ideia, antes de voltar ao cinema português contemporâneo, que é o principal tema deste texto. Desenvolvê-lo-ei em três parágrafos:

1. Em Janeiro de 1983, apresentando o seu curso “Le gouvernement de soi et des autres” (11) aos seus auditores do Collège de France, Foucault explica que vai demarcar-se da *história das mentalidades* e da *história das representações* ou dos *sistemas representativos*, preferindo-lhes uma história do pensamento entendida como *análise dos núcleos de experiência* (“foyers d’expérience”), “onde se articulam, uns sobre os outros: primeiro, as formas de um saber possível; depois, as matrizes normativas de comportamentos para os indivíduos; e, por fim, os modos de existência virtuais para sujeitos possíveis (...) — é à articulação destas três coisas que podemos chamar, creio, ‘núcleos de experiência’ ” (Foucault: 2008).

2. Porque se afasta Foucault da história das mentalidades e da história das representações? Porque, diz ele, a história das mentalidades “situar-se-ia num eixo que vai da análise dos comportamentos efectivos às expressões que podem acompanhá-los, ora precedendo-os, ora seguindo-se-lhes, ora traduzindo-os, ora prescrevendo-os, ora mascarando-os, ora justificando-os, etc”. A história das representações, por seu turno, “teria dois objectivos: um, a análise das funções representativas (...) [ou seja], a análise do papel que as representações podem desempenhar em relação ao objecto representado ou em relação ao sujeito que as representa — digamos que se trata de uma análise das ideologias; o outro (...), a análise dos valores representativos de um sistema de representação (...) em função de um conhecimento, de um conteúdo de conhecimento ou duma regra, de uma forma de conhecimento considerada como critério de verdade”.

3. Diferentemente, a análise dos “núcleos de experiência”, crê Foucault, permitir-lhe-á deslocar-se da história das mentalidades e das representações para um terreno onde se estuda a instalação dos dispositivos de saber/poder que configuram determinada “verdade”, num determinado contexto e/ou numa determinada época.

Mergulhemos num exemplo simples, retirado da história do cinema feito em Portugal, para uma brevíssima incursão num desses núcleos de experiência onde se manifesta a articulação saber/poder — exemplo que nos transporta de imediato para o território sobre que este texto reflecte: em Janeiro de 1952, reagindo à estreia de *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, um grupo de escritores e intelectuais herdeiros do realismo e defensores do néo-realismo literário (Alves Redol, Luís Francisco Rebelo, Romeu Correia, Fernando Namora, Tomás Ribas, José Cardoso Pires, Fernando Piteira Santos, a que se juntará, um mês depois, Manuel da Fonseca) (12), escrevem na revista *Imagem* um conjunto de textos que inscrevem a recepção do filme no meio cultural da época. O filme não os satisfaz, mas a atitude destes autores face a ele é de grande tolerância e compreensão, porque *desejam* ver nele o sinal de um cinema que pode romper com as obras do regime, e ao mesmo tempo aproximar-se de uma arte interventiva, que tenha o “povo” como protagonista — desde que a literatura que eles próprios e seus próximos produzem seja a matriz principal de tal cinema (são propostas “boas” adaptações de “boas” obras literárias contemporâneas) (13).

Tais textos, a que se juntarão outros nos números de Fevereiro e Março do mesmo ano da *Imagem*, revelam e estabelecem um desejo de poder e uma dominação do cinema pelos escritores / intelectuais próximos do néo-realismo literário e pictórico, ditando o que devem ser as boas práticas cinematográficas e impondo um controlo doutrinário sobre um objecto ironicamente inexistente (o néo-realismo cinematográfico português). São textos que transportam, implícita, a proposta de uma sujeição dos cineastas aos escritores e aos intelectuais “progressistas”, que a si próprios se apresentam como uma sociedade de discurso constituída por sujeitos-supostos-saber. Por outras palavras, o núcleo da experiência cinematográfica encontra-se, neste caso, determinado por outro núcleo de experiência que o informa, o protege, o educa ou o rejeita — o dos escritores / intelectuais herdeiros do realismo e defensores do néo-realismo literário. Esses escritores / intelectuais auto-propõem-se como tutores, ou preceptores, dos cineastas, cujo discurso parece não exceder o dos conteúdos que filmam.

Onze anos depois, em 1963, ainda se fará ouvir, a propósito do romance de um então estreante (*Rumor Branco*, de Almeida Faria), uma polémica entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, onde ecoam todas as petições de princípio do grupo “néo-realista”, que o primeiro representa, enquanto o segundo é lido (e se assume) como “existencialista”. E o cinema feito em Portugal na década de 60 ainda será discutido, em boa parte, à luz da sua relação com o mesmo néo-realismo, que desapareceu de Itália no início da década anterior (vejam-se, entre outros, os casos da recepção crítica de *Retalhos da vida de um médico*, Brum do Canto, 1962; *Verdes anos*, Paulo Rocha, 1963; *O trigo e o joio*, Manuel Guimarães, 1965; ou *Domíngos à tarde*, António de Macedo, 1965) (14). Ao mesmo tempo, na outra face da mesma moeda, *nouvelle vague* e existencialismo são confusamente apresentados como próximos (o que corresponde a um saber simultaneamente “ingénuo” e “selvagem”), e assim se esboça uma nova referencialidade do cinema português, antagonica ou rival da primeira.

Se, à luz dos exemplos aqui invocados, considerarmos a relação escritores / intelectuais / cineastas em termos de cultura organizacional (Martin, 1992; Pettigrew, 1979: 570-581; Schein, 1984; Dawson, 1995; Robbins, 1999; Mabey e Salaman, 1995) (15), diremos que, nestes casos, o discurso hegemónico sobre o cinema é exógeno em relação a este último: quem, através das suas veridicções, tenta deter a norma, a regra, quem define as boas e más matrizes de comportamento artístico é, depois de António Ferro (ideólogo salazarista), o intelectual “orgânico” marxista (que virá, ainda mais tarde, a ser promovido por Augusto da Costa Dias) e seus *compagnons de route*.

A década de 60 e a emergência de cineastas que propõem em Portugal um “Cinema Novo”, influenciado pelo cinema italiano néo-realista, pós-néo-realista e pela *nouvelle vague* francesa, vem polarizar a discussão entre marxistas e defensores da “arte pela arte”, polarização então representada por duas revistas de combate: a *Seara Nova*, que reúne intelectuais orgânicos e *compagnons de route*, e a *O Tempo e o Modo*, nascida do meio conhecido pela designação de “católicos progressistas” (conciliares, personalistas e simpatizantes do existencialismo). Comparada com a situação francesa da mesma época, a tensão entre ambas é aproximável da

que se verificava entre a *Temps Modernes* e a *Esprit*. Outras revistas relevantes (sobretudo para o cinema) na mesma época: *Imagem e Cinéfilo*. A emergência de um discurso de cineastas sobre o cinema — finalmente mais auto-centrado, embora por vezes incipiente, autodidacta ou “selvagem” — rompe a anterior dependência e instaura um novo *corpus* de “sujeitos-supostos-saber” (16).

No caso português, esta assunção, pelos cineastas, do discurso sobre o cinema, comparável ao que se passara na década de 40 com os néo-realistas italianos, e na década de 50 com aqueles que viriam a ser a primeira geração de cineastas da “nouvelle vague” francesa, gerou um novo tipo de relações entre saber e poder. Em entrevista recente (17) a propósito da estreia do seu filme *4 Copas*, Manuel Mozos descreve nos seguintes termos as relações entre as sucessivas gerações de cineastas portugueses desde o “Cinema Novo”, relações onde sobressai um traço claramente edipiano, marcado pela falta de espaço de afirmação dos “filhos” — traço que só se esbate com o surgimento de novos cineastas para quem o confronto com os “pais” já não é senão “história”, e que também pode ser lido à luz das relações resultantes da convivência entre diferentes “núcleos de experiência” foucaultianos:

“...Havia aquelas pessoas ainda muito próximas, etariamente, da geração do Cinema Novo — o João Botelho, o Luís Filipe Rocha, o José Álvaro Morais, o Jorge Silva Melo [...]. Mas dos que vieram a seguir, durante os anos 80, muitos ficaram bloqueados; praticamente só o Pedro Costa, o Joaquim Leitão e a Teresa Villaverde é que conseguiram singrar. Pessoas como o Vítor Gonçalves e o Daniel del-Negro fizeram filmes que (...) tiveram dificuldade em estrear mas foram projectados num círculo muito restrito (...). [Com] os primeiros filmes do João Canijo, por exemplo, foi complicado. Depois há o caso do [Edgar] Pêra, que é um caso de resistência (...). Nós ainda conhecemos os ‘pais’. Até pelos filmes isso se nota. (...) Ainda estávamos muito ligados ao Paulo Rocha, ao António Reis, ao Fernando Lopes, ao João Bénard da Costa, ao Seixas Santos ou ao César Monteiro. Até mesmo, de maneira diferente, ao João Mário Grilo. Havia uma herança (...) veiculada pela Escola de Cinema. Julgo que nestes [da nova geração], no [Joaquim] Sapinho, no Sandro Aguilar, no Miguel Gomes, há um despojamento maior (...). Nós apanhámos a geração do Cinema Novo ainda ligada a todos os lugares importantes, no IPC, na RTP... Eu por exemplo devo o meu primeiro filme ao Fernando Lopes (...). Este tipo de relacionamento criou uma espécie de constrangimento nos mais novos [nós], que aliás era cultivado pelos mais velhos. (...) É um sentimento de dívida que os (...) de agora, que já não os apanharam nos lugares decisivos, não têm. Não lhes devem nada” (18).

O autor, no sentido moderno — e isto respeita também aos cineastas portugueses — deve muito ao homem da *Aufklärung* (*as Luzes, les Lumières, The Enlightenment*), sobre quem escreveu Kant em 1784 (19). Como melhor que ninguém comentou Foucault, a *Aufklärung* para Kant é “a saída do homem da *menoridade* de que ele próprio é responsável” (20), entendendo-se por *menoridade* “a incapacidade [do homem] de se servir do seu entendimento sem a direcção de outro”. Escreve Kant: “*Sapere aude!* Tem a coragem de te servir do teu próprio entendimento — eis a divisa das *Luzes*” (21). É por este motivo que esta reflexão de Kant interessa tão directamente ao que atrás ficou dito sobre a dependência de cineastas em relação a escritores / intelectuais, por exemplo.

Atente-se na letra do texto: se, escreve Kant, “tenho um livro a quem devo o entendimento (*Verstand*), se tenho um orientador moral (*Seelsorger*) a quem devo a minha consciência (*Gewissen*), se tenho um médico que decide por mim o meu regime”, então não tenho com que me preocupar, mas é isso mesmo que define a minha *menoridade* (22). E essa *menoridade* não é culpa de outrem, não é provocada por nenhuma condição a que estou sujeito por outros, antes resulta da “preguiça” (*Faulheit*) e da “cobardia” (*Feigheit*) de cada um, ou seja, nos termos de Foucault, “exprime um défice da relação de autonomia de cada um consigo próprio (23). A idade da *Aufklärung* é aquela em que o homem conseguirá ultrapassar a sua *menoridade* e — diz Kant em 1784 — “estamos agora a vivê-la”.

Neste sentido, todos os artistas que reagem contra a heteronomia (24), propondo à sua actualidade (aos seus contemporâneos) a sua própria autonomia, através das suas *pequenas diferenças excessivas* (25) (Mendes, 2009: 169-181), são *pessoas* que experienciam actualizações da *Aufklärung* kantiana, vivendo-as “aqui” e “agora”. O cineasta do cinema moderno (aquele que irrompeu na Europa a partir da França e da Itália, nos finais da década de

50 do séc. XX, invocando predecessores desde os anos 20) viveu, a seu modo, a sua *Aufklärung* tardia (de facto, a *Aufklärung*, característica da modernidade, gerou efeitos secundários durante todo o séc. XIX e XX). E, também a seu modo, a geração de cineastas portugueses que impôs a existência de um “Cinema Novo”, ao longo da década de 60 e no início dos anos 70, dependente da tripla herança do néo-realismo, dos italianos saídos do néo-realismo e da *nouvelle vague* francesa — mas ao mesmo tempo afirmando, como Paulo Rocha ou António Reis, a existência de uma matriz “poética” (isto é, explicitamente “não narrativa”) de parte desse cinema (26) — viveu igualmente, então, a sua *Aufklärung* local, mesmo se em forma de *Satori* (o termo japonês para *iluminação, compreensão*, no budismo).

Cinema di Poesia

Esta geração partilhava a proposta da *caméra-stylo* — “l’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec son stylo” — (Astruc, 1948), que tanto influenciara a primeira *nouvelle vague* e a sua *politique des auteurs*, bem como as ideias defendidas em “Une Certaine Tendence du Cinéma Français” (Truffaut: 1954), que só vieram a obter eco e reconhecimento internacional na década seguinte, à luz, precisamente, da experiência da *nouvelle vague*. Cineastas como Paulo Rocha, António Reis ou Alberto Seixas Santos tiveram, decerto, conhecimento dos textos “Cinema de Poesia”, “O argumento cinematográfico” (1965), “Pistas para o Cinema”, “Observações sobre o plano-sequência”, “O medo do naturalismo”, “O cinema impopular” ou “O código dos códigos” (1967), de Pier Paolo Pasolini, incluídos no seu *Empirismo eretico* (Pasolini, 1972) (27). O autor afirmava, ali, estar a formar-se

“...uma tradição técnico-estilística comum, uma língua do cinema de poesia (...). A câmara torna-se (...) sensível por boas razões: a alternância de diversas objectivas (...) para o mesmo rosto, o emprego pródigo do *zoom* (...), os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmara, os movimentos manuais da câmara, os *travellings* exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os *raccords* intrigantes, as intermináveis paragens sobre a mesma imagem — todo um código que nasceu por insatisfação com as regras, pela necessidade de uma liberdade irregular e provocatória, por um gosto da anarquia diferentemente autêntico ou delicioso (...).”

Para Pasolini, que no seu texto distinguia, por exemplo, entre montagem *denotativa* e *conotativa*, o cinema é uma arte eminentemente “irracional”; os sentidos das imagens não se deixam aprisionar como os das palavras num dicionário (são, pelo contrário, infinitos). Enquanto signos, as imagens tanto podem ser usadas como as palavras na prosa, obedecendo a uma gramática comunicacional “eficaz” (e dando assim lugar a um *cinema de prosa*), ou poeticamente, revelando-se neste segundo uso o discurso “subjectivo, indirecto [e] livre” do autor — como na linguagem poemática literária, em insurgência contra a tradição “prosaica-narrativa”. Pasolini entendia que a tradição “prosaico-narrativa” tinha historicamente sufocado a poeticidade do cinema, mas que esta estava a renascer com o *nuovo cinema* — um *cinema di poesia*. Significa isto que se afastara do cinema narrativo? Diz ele (op. cit.), respondendo directamente a esta questão:

“Quanto a mim, continuo a acreditar no cinema que narra, ou seja: na convenção através da qual a montagem escolhe, de entre os planos-sequências infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor. (...) Fui o primeiro a falar de ‘cinema de poesia’. Ao falar, no entanto, de cinema de poesia, entendi sempre falar de poesia narrativa. A diferença seria de técnica: em vez da técnica narrativa do romance de Flaubert ou de Joyce, a técnica narrativa da poesia”.

No mesmo ano em que saía o *Empirismo eretico*, o argumentista, realizador e estudioso do cinema Paul Schrader publicava um ensaio sobre aquilo que então designava por estilo “transcendental” em Ozu, Bresson e Dreyer (28), ensaio onde analisava opções estilísticas características de uma fracção da modernidade que também interessava à “matriz poética” a que se referiam, em Portugal, Paulo Rocha ou António Reis. Referindo-se aos elementos que permitem identificar um estilo cinematográfico, e comparando filmes com “missas”, escrevia ele:

“In motion pictures these constructs take the form of what Robert Bresson has called ‘screens’, clues or study guides which help the viewer ‘understand’ the event: plot, acting, characterisation, camerawork, music, dialogue, editing. In films of transcendental style these elements are, in popular

terms, 'nonexpressive' (that is they are not expressive of culture or personality); they are reduced to stasis. Transcendental style *stylizes* reality by eliminating (or nearly eliminating) those elements which are primarily expressive of human experience, thereby robbing the conventional interpretations of reality of their relevance and power. Transcendental style, like the mass, transforms experience into a repeatable ritual which can be repeatedly transcended. (...) Transcendental style chooses irrationalism over rationalism, repetition over variation, sacred over profane, the deific over the humanistic, intellectual realism over optical realism, two-dimensional vision over three-dimensional vision, tradition over experiment, anonymity over individualization" (Schrader, 1972:11).

No seu livro, Schrader sublinhava a importância dada, pelo cinema "transcendental", à *stasis*, aos *freezes*, à interrupção da eficácia narrativa, à sobreposição do *retrato* da personagem aos locais onde ele se movia, provocando uma separação voluntária entre a sua imagem icônica (inspirada, no caso de Bresson, na representação bizantina dos ícones) e esses lugares, e perseguindo uma expositividade aurática do corpo ou do rosto que requeria maior duração do plano e contrariava a narrativa clássica (o cinema-de-prosa de Pasolini). Outro traço (menos partilhado) desse cinema era o inacabamento deliberado das narrativas, o não-fechamento das histórias. Quanto à nova importância dada a pormenores secundários do dia-a-dia das personagens, ou ao que era pedido aos actores, e referindo, a este respeito, o caso de Dreyer, Schrader chamava a atenção para a passagem da influência expressionista do *Kammerspiel*, nos seus primeiros filmes, para um registo mais hierático, ascético e "não-expressivo", nos seus últimos filmes:

The scrupulous attention to day-to-day reality in Dreyer's films, of course, has its origins in *Kammerspiel*. (...) Dreyer's use of everyday is not unique: in his earlier films it was *Kammerspiel* concern for minor details and seemingly insignificant movements; in his later films it became more ascetic and Bressonesque, resulting in flat empty sets, inexpressive dialogue, natural soundtrack, and long takes. In many areas one can detect the conflict between transcendental style and *Kammerspiel* and expressionism. In the *Kammerspiel* tradition he [Dreyer] relies heavily on his actors ('he has to create; I can only stand by'), but in his later films, like Ozu and Bresson, he instructed his actores to 'play nothing' "(Schrader, 1972:119).

"Modernidade subtractiva"

Sublinhou-o igualmente Jacques Lemière (Lemière, 2005), num texto que aqui publicamos, referindo especialmente os cineastas portugueses da geração do "Cinema Novo", mas estendendo a sua caracterização até à geração que emergiu ao longo da década de 80:

"Même s'il ne faut pas en imaginer les manifestations sous les dogmes d'une «école», et au contraire retenir que les voies sont multiples dans ce «cinéma de poésie», un nombre significatif de cinéastes partagent alors les exigences du cinéma considéré comme un art: dans le contexte de la modernité cinématographique caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt, ils travaillent d'emblée dans une dimension non figurative, refusant l'action et la psychologie; ils assument l'impureté du cinéma, le confrontant sans cesse aux autres arts (littérature, théâtre, peinture, opéra), accordant un primat aux textes et aux citations littéraires, textes qui, dans leur traitement cinématographique, sont saisis tout à la fois avec une grande rigueur et une grande liberté formelle; et la théâtralisation permet tout particulièrement à ce cinéma de déjouer les pièges du naturalisme, dans une fidélité, pas toujours mais souvent, à la radicale position d'Oliveira qui déclara, dans le temps où il réalisait *Amour de perdition* [*Amor de perdição*] (1978) puis *Francisca* (1981), avoir compris que «pour faire du cinéma, il faut d'abord monter un théâtre devant la caméra, sinon il n'y a rien à filmer»".

Esta variedade de opções formais características de uma modernidade datada, que é possível aproximar do *Cinema di Poesia* de Pasolini ou do *Transcendental Cinema* de Schrader, não significa, para Lemière (loc. cit.), que um tal cinema se tenha abstraído do "real", numa espécie de "fuga à realidade" ligada, quer aos meios de produção que lhe são próprios, quer recusando uma estética *figurativa* (aproximável do *cinema de prosa* de Pasolini). Pelo contrário, a poeticidade exige, em seu entender, uma des-figuração, tanto narrativa quanto das imagens, a que Lemière chamará, na senda de Alain Badiou (Badiou, 1999), uma "modernidade subtractiva":

“...ce cinéma portugais (...) ne s’est pas absenté d’une pensée du réel: il s’est surtout efforcé de ne pas être une figuration, un reflet de la réalité. Il a travaillé à rompre avec la logique naturaliste du reflet. Ce cinéma portugais a participé pendant tout un temps d’une «modernité soustractive», au sens de se soustraire à l’objectivité de la réalité, de se soustraire «à une présentation du monde sous la forme d’une collection d’objets». Soustraction à l’objectivité (de la réalité) qui, dans le cas du cinéma portugais, passe par la capacité de «dé-figuration» que permet le poétique (António Reis), la théâtralité (Oliveira, Botelho, mais Rocha et Morais aussi) ou le tragi-comique du burlesque (Monteiro)”.

Ou seja, o que era recusado era a representação mimética, prosaica, “figurativa” da realidade. Eis os termos em que Badiou (loc. cit.), aqui citado por Lemièrre, caracterizara a “modernidade subtrativa”, até que os seus praticantes, esgotado o modelo, se puseram (cada um deles, na sua obra), à procura de novas articulações entre “figurativo” e “não-figurativo”: estes cineastas praticaram, até à saturação do modelo,

“...le recours très souvent partagé à la théâtralité, à la frontalité du plan-séquence, à l’adossement sur des textes littéraires ou de théâtre, à l’usage du studio. En vérité, il est advenu, comme l’écrit Alain Badiou, que «la séquence moderne proprement soustractive (soustraction de l’acteur et de la construction narrative, prévalence du texte, indiscernabilité de la fiction et du documentaire) est saturée». Tous ceux qui ont situé leur travail au coeur de l’entreprise de la «modernité soustractive» se sont placés à la recherche d’un autre alliage du figuratif et du nonfiguratif, preuve que le bilan de l’achèvement de la séquence de cette modernité caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt s’imposait à tous”.

A “modernidade subtrativa” de Badiou é, decerto, aproximável do cinema “de poesia” de Pasolini, bem como do cinema “transcendental” do Schrader de 1972. Não só para este cinema, mas sobretudo para ele e para o seu programa, as imagens cinematográficas são intensificadores de percepção, e quando não desempenham essa função desertam para a irrelevância (a tradição dominante, prosaico-narrativa). De acordo com duas versões possíveis de uma célebre passagem do *Génesis*, somos terra que para a terra há-de voltar, ou somos poalha de luz que para a luz há-de voltar; o cinema que intensifica a percepção é uma arte de quem aposta na segunda possibilidade, com tudo o que ela comporta de transcendência ou de imanência do real (não confundir, no entanto, as duas coisas), e que se aproxima da experiência religiosa ou da experiência do sublime. Da sua recepção erudita fazem parte palavras como fulgor, fulguração, maravilhamento, chamamento, arrebatação. Este cinema, como antes tinham feito a pintura e a fotografia, transfigura, ao re-apresentá-lo, o real — e, de novo, se não o transfigura cai na irrelevância. O cinema que se inscreve em tal projecto *poiético* faz-se em sincretismo com a tradição pictórica em que se apoia — uma tradição que requer uma “experiência interior”, silêncio e lentidão. Como escrevia Walter Benjamin em 1936, a pintura oferecia à recepção a experiência de recolhimento diante das suas imagens fixas, recolhimento que as imagens em movimento do cinema passaram a sonegar ou impedir (Benjamin, 1936). Reagindo contra esta sonegação e impedimento, surgiu um cinema que quis “regressar à pintura” através do enquadramento, da composição e da lentidão (e que encontramos em Dreyer, Mizogushi, Bresson, nos Straub, entre outros). Boa parte do cinema de Manoel de Oliveira, de Paulo Rocha, de António Reis e de Pedro Costa são *works in progress* desse projecto, que encontramos melhor expresso em António Reis, no seu duplo perfil de poeta/realizador e de pedagogo.

Síndrome de trincheira e anátemas religiosos

Outra coisa seria avaliar de que modo esta geração de cineastas se relacionou com o *real* (não especialmente com a *realidade portuguesa*, mas com o *real* mais genericamente considerado). Vimos que, para Jacques Lemièrre, parte deles se afastou do “cinema de prosa” condenado por Pasolini, à semelhança de muitos dos seus contemporâneos europeus. De facto, para a arte que o *cinématographe* dos Lumière tornou possível, o real é um *ready-made* (tanto no sentido que lhe deu Duchamp quer no sentido mais geral de “pronto-a-usar”), embora entre o real e a sua imagem se estabeleça a fissura do “ceci n’est pas une pipe” de Magritte. Mais, e mais específico

da fotografia e do cinema: qualquer mudança da temperatura da cor, qualquer mudança de sensibilidade do filme, qualquer *étalonnage*, qualquer escolha da lente que filma a realidade tal como ela se dá a ver, modifica a imagem da mesma porção de real. Mesmo que suspendamos a intencionalidade autoral e a teleologia que dela depende, o dispositivo óptico de captação de imagens por si só, ou, mais genericamente, a tecnologia, não são “neutros”. O real filmado pela Kodak ou pela Fuji era diversamente figurado. O real filmado em CinemaScope ou em Todd-AO não era “o mesmo”. Os filmes coloridos pela Eastmancolor ou pela Technicolor mostravam um real diferente. E porque deformam o real, porque o *desviam* da figurabilidade a que o nosso olhar “natural” se habituou, as imagens assim produzidas *inquietam* esse nosso olhar, que procura identificar aquela outra *apresentabilidade*, aquela *figurabilidade* produzida por outrem (por um autor?, por um dispositivo óptico?, por ambos?). Em todos estes casos, o acto humano de ver “não é o acto de uma máquina de percepção do real enquanto composto de evidências tautológicas [do tipo *What you see is what you see*] (Didi-Huberman, 1992: 51).

Por outro lado, o relacionamento com o real toca numa questão ideológica e dilemática, que fere a própria definição do cinema e parece forçar a escolha de um campo de combate: cinema *pobre*, cinema *rico*... Ora, como escreveu Didi-Huberman (op.cit.: 50), não a propósito do cinema, mas das artes plásticas nos EUA na década de 60 do séc. XX, e, mais literalmente, a propósito das “coisas visuais”, prevenindo contra a síndrome de trincheira:

“En abordant les choses visuelles à travers le prisme du dilemme, on croit pouvoir choisir un champ, c’est-à-dire camper finalement sur une position stable; mais en réalité on s’enforme dans l’immobilité sans recours des idées fixes, des positions retranchées. Et l’on se condamne soi-même à une guerre immobile: un conflit statufié, médusé”.

Pouco antes (op.cit: 46), referindo-se às querelas de palavras, maniqueístas e ideológicas, dos minimalistas americanos da mesma década, tinha escrito o mesmo autor:

“ Il y a dans ces passages quelque chose comme une réminiscence involontaire des grands moralismes antiques, violents et excessifs, ces moralismes d’anathèmes essentiellement religieux et renversants — je veux dire renverseurs d’idoles, mais aussi victimes de leur propre système de violence, et à ce titre toujours renversés par eux-mêmes, contradictoires et paradoxaux —, dans le style d’un Tertullien, par exemple”. [E, em nota de rodapé:] “Je pense évidemment au traité de Tertullien contre le théâtre, *De spectaculis* (...), Paris, Cerf, 1986 (“Sources chrétiennes” n° 332)”.

De facto, na geração do “Cinema Novo” e na dos seus herdeiros directos, encontramos com frequência a preferência ética por um cinema pobre, associada à (sua) fidelidade à matriz poética. A afirmação de tal matriz “poética” (29) viria, aliás, a ter efeitos culturais significativos e duradouros, que mantêm hoje expressão forte: o cinema feito em Portugal continuava, decerto, a manter uma relação intensa com a “literatura”, mas com a parte “não romanesca”, “não narrativa” dessa “literatura”, “isto é”, com a sua parte “poética”, teatral, operática. Esta afirmação de uma matriz “poética” do “Cinema Novo” português (ou de parte dele) gerou, na recepção crítica internacional, uma espécie de “partido filo-português”, apostado em reconhecer e fazer reconhecer tal matriz como idiossincrática e eventualmente fundadora de *escola* — e essa matriz deu, decerto, origem a obras ímpares, destinadas a ocupar lugares de excepção nas histórias do cinema. Mas, ao mesmo tempo, ajudou a invalidar e a descredibilizar a argumentação e os critérios que baseassem a análise da capacidade narrativa do cinema português na sua relação com o “romanesco” em qualquer das suas múltiplas formas — incluindo as *modernas*.

Os filmes feitos em Portugal, e que estavam presentes ou concorriam nos festivais de Cannes, Veneza ou Locarno, passaram a ser descritos por esse partido filo-português da crítica internacional como “telúricos”, “forças da natureza” ou “lufadas de ar fresco” (esta retórica enche páginas do *Le Monde*, do *Magazine Littéraire* e do *Nouvel Observateur*, de *La Repubblica* e de *El País*, antes de se instalar na imprensa nacional onde ainda existe cinefilia); e assim reemergiu um vocabulário apologético que reafirmava o fascínio contemplativo como emoção de topo da crítica — um vocabulário que pouco faz avançar a compreensão do cinema e

a reflexão útil sobre os filmes, e que conhecemos desde a promoção dos autores de culto do romantismo histórico. É significativo que a crítica se tenha, ao longo dos anos 90, afastado desse discurso que ela própria ajudara a construir, numa espécie de balanço saturado de uma experiência que atingira os seus limites e não dava mostras de conseguir renovar-se ou regenerar-se.

Como todos os juízos de autoridade produzidos em sociedades de discurso relativamente fechadas, a exigência da liberdade poética do realizador alimentou, ao correr do tempo, a *continuidade* a que nos referíamos na nossa apresentação, sustentou argumentos nem sempre fundados em boas práticas, deu por vezes cobertura e protecção a filmes irrelevantes, contribuiu para o “divórcio do cinema e dos seus públicos” — fenómeno nunca enfrentado, em Portugal, em termos de diversificação dos mercados — e permitiu a realizadores acreditarem que o passo seguinte (obter financiamentos) estava ganho — e esteve, durante anos: bastava intimidar o financiamento, e as instituições demonstraram que o financiamento se deixava intimidar.

Cultura organizacional — traços gerais

Hoje como ontem, a cultura organizacional do cinema português (30) parece não o ajudar a atingir os objectivos do que poderia ser esse mesmo cinema; e este juízo faz-se em função, quer da situação objectiva em que os filmes são realizados, quer das competências necessárias à passagem a um outro patamar de qualidade. Por cultura organizacional entendemos aqui a percepção, ou imagem de si, que determinado grupo tem do conjunto dos modos de produção característicos das organizações, grupos de organizações ou corporações com que está envolvido, quando vistos à luz das metodologias de desenvolvimento de projectos, do domínio dos equipamentos técnicos requeridos e das sinergias de articulação das competências e recursos humanos disponíveis. Existem, assim, diversos tipos de cultura organizacional, bem como diversos tipos de transmissibilidade dessa cultura. Uma cultura corporatista e artesanal tem pouco em comum com uma cultura industrial, e também são distintas as formas de evolução de uma e de outra, bem como a sua transmissibilidade. No caso do cinema — arte e indústria — o domínio das *teknai* artísticas envolvidas e a sua evolução, no quadro comparativo da diversidade que o caracteriza, é um traço decisivo na configuração da cultura organizacional (31).

Escreveu Martin (32): as culturas organizacionais tendem a ser *integradoras* (marcadas por uma matriz cultural comum, geradora de fortes consensos e homogeneidade da análise, por relações inter-pares e formas de organização consistentes, e pouca ambiguidade na sua relação com o exterior); *diferenciadoras* (marcadas pela diferença e pelo conflito, por forte inconsistência das relações inter-pares, só manifestando consenso em sub-grupos); ou *fragmentadas* (marcadas por múltiplas ambiguidades e pela proliferação de visões que impedem consensos, determinadas pelos indivíduos e exibindo, nas suas relações com o exterior, complexidade excessiva e falta de clareza). À luz desta tipologia, a cultura organizacional do meio cinematográfico português pertence sobretudo aos segundo e terceiro grupos, com predominância do segundo — marcado pela diferença e pelo conflito.

Para confirmarmos, ou não, esta hipótese de trabalho, precisaremos de indagar, junto dos realizadores, que relevância têm, no seu trabalho actual, os passados recentes que neles se cruzam, que relações mantêm com o financiamento e com os produtores dos seus filmes, de que hábitos dependem as suas relações com as competências técnicas que os seus projectos requerem, de que modo têm evoluído as suas práticas de desenvolvimento de projecto, que imagem têm de si próprios e do seu cinema e o que alimenta essa imagem. É um dos objectivos principais da presente investigação, que se concretiza no conjunto de entrevistas que a seguir publicamos.

A narrativa das dificuldades do cinema português contemporâneo — cinema mais corporatista e artesanal do que industrial, para continuarmos a usar essas duas noções — e narrativa pulverizada por distanciamentos de fundo entre os seus autores — baseia-se, em primeiro lugar, na descrição de uma dúzia de práticas empíricas que precisamos de identificar, e que

determinam, em grande parte, a sua cultura organizacional e os traços de *continuidade* que o definem:

1. Os filmes são maioritariamente feitos com o financiamento estatal obtido em concursos do Instituto do Cinema e do Audiovisual, ou seja, dependem de subsídios (a fundo perdido) à produção por parte do Estado (33); salvo excepção, o investimento neles feito por produtoras portuguesas é marginal, embora, sem elas, os realizadores nem sempre possam concorrer a tais financiamentos (em certos concursos, o apoio é apenas e directamente oferecido à produção). Quando é encontrado o apoio de produtoras estrangeiras, tal apoio é igualmente marginal.

2. Os financiamentos assim obtidos só permitem realizar filmes de baixo orçamento, pertencentes à categoria do *low buget, independent film*. Certos géneros clássicos — o filme de época, o musical com coreografias caras, *thrillers* e filmes de acção — ficam imediatamente fora do tipo de cinema que é possível realizar nestas condições. É, aliás, preferível evitar os “géneros” e suas convenções, para não se ficar cativo de gramáticas e modos de fazer onde cinematografias como a portuguesa competem mal (34). Os géneros não nasceram no cinema (releia-se o Aristóteles da *Poética*) e não pararam de se multiplicar e sub-dividir ao longo de mais de 23 séculos de história do drama. Mas, no que ao cinema respeita, Hollywood (e o seu *studio system*) formatou-os e orçamentou-os disciplinadamente: a comédia, o melodrama, o épico, o filme de guerra, o *western*, o *film noir*, tinham orçamentos distintos e presumíveis realizadores apropriados — e tornaram-se, dada a compósita identidade de cada um no seu contexto histórico, e no modo de produção que os suportava, dificilmente exportáveis. Nenhuma cinematografia reproduz um género alheio na sua integralidade, embora possa citá-lo. A relação entre uma cinematografia e um género tornado clássico existe obra a obra, filme a filme, no seio do sistema de citações.

3. Por maioria de razão, em Portugal, ficam de fora os filmes pertencentes ao cinema *mainstream* (ou comercialmente *dominante*) contemporâneo, que por um lado são os principais herdeiros da narrativa linear alimentada pelo antigo *itinerário*, ou *jornada*, do *herói*, mas que, por outro lado — e é sobretudo essa a dimensão que aqui sublinhamos — são cada vez mais pré-produzidos e pós-produzidos, e feitos com meios e através da convergência de competências especializadas e de dispositivos tecnológicos que nada têm em comum com os disponíveis no segmento que aqui abordamos (35). O cinema *mainstream* tornou-se, de modo cada vez mais acentuado, em parte da “tecno-cultura” em permanente actualização, no sentido em que as suas performances supõem, por um lado o acesso, por outro o domínio de capacidades técnicas inovadoras (rede internacional e integrada de meios de pré-produção, produção e pós-produção, criação de imagens digitais e de efeitos especiais, 3D — um dos futuros dominantes —, etc.) que o diferenciam e distanciam das cinematografias tecnologicamente menos equipadas e/ou mais artesanais. O progresso tecnológico incorporado na “tecno-cultura” do cinema *mainstream* acentua a distância entre cinematografias “info-incluídas” e “info-excluídas”, tecnologicamente mais ricas e tecnologicamente mais pobres (Dioume, 2009: 914-923) (36).

4. O tipo de cinema que é possível realizar nas condições portuguesas actuais — nos últimos 50 anos — é sobretudo um cinema “de autor”, “independente” (apesar de depender dos subsídios de Estado e dos gostos e critérios dos júris que é necessário vencer para ser subsidiado) ou “de arte e ensaio” (37), comparável, em termos de meios disponíveis, ao que foi feito nos primeiros anos da *nouvelle vague*, ou à vasta paleta de possibilidades representadas, entre mil outras, por cineastas como Rossellini, Cassavettes, Bergman, Antonioni, Pasolini, Almodovar, pelo cinema iraniano ou grego, ou pelo que satisfaz, inicialmente, o ideário do *Dogma 95* (38).

5. Também não poderá confundir-se um cinema tão acentuadamente marcado por idiosincrasias nacionais (as “poéticas”, as da “narratividade acessível” e as que resultam do

desejo irrealizável de *mainstream*, entre outras) com o que certos autores (Chaudhuri, 2005) chamam hoje “*World cinema*”, (39) se entendermos este último como um cinema que pressupõe uma estrutura mais internacionalizada para o desenvolvimento de projectos — projectos pensados de raiz para se inscreverem no contexto da globalização cultural contemporânea (ou que corresponde à afirmação de jovens cinematografias nacionais que em dado momento “saltam” para a exibição internacional, e cuja definição é sobretudo negativa — o que têm em comum é a rejeição do cinema de Hollywood e da perpetuação do *cinema de prosa*).

6. Por outras palavras: dados os seus meios e as competências disponíveis, e dada a cultura organizacional característica do cinema português, este não pode pretender (e talvez por isso maioritariamente não queira) fazer parte do *mainstream* cinematográfico e dos seus géneros, antes se situa entre águas difíceis de distinguir, as do cinema de autor, as do cinema “de arte e ensaio” e as do cinema independente. Mas gostaria de se ver classificado — se ultrapassasse os problemas de qualidade técnica das suas histórias e conteúdos, dos seus actores, dos seus modos de produção e de realização — na categoria que um David Bordwell designa por *international art films*, ou no que Chaudhuri designa por “*World cinema*”. Tais categorias — *cinema de autor, de arte e ensaio, independente* e aproximável do *international art film* ou do “*World cinema*”— são *constructs* genéricos e aproximativos, mas a sua articulação num conjunto de significados heterogéneos tornou-se no *referente imaginário* do cinema português contemporâneo: ele deseja, confusamente, ser tudo isto ao mesmo tempo (40) — um *borderliner*, um prisioneiro de fronteiras.

7. Dada a dependência do desenvolvimento de projectos do seu financiamento prévio, esse trabalho (o desenvolvimento de projecto) só se inicia habitualmente depois de conhecida a decisão de financiar. Os *dossiers* com que as produtoras concorrem a financiamento incluem obrigatoriamente uma sinopse, um *script*, uma proposta de orçamento (frequentemente irrealista e excessivamente padronizada) e uma brevíssima nota de intenções da realização (e podem integrar outros elementos: *pré-casting*, imagens de *répérages*, etc.). Mas tais documentos só excepcionalmente representam um projecto que começou a ser efectivamente desenvolvido; antes significam que foram feitos, até ali, esforços dispersos para reunir elementos de um pré-projecto (41). De facto, o desenvolvimento do projecto inicia-se demasiado tarde, quando o orçamento e o *script* já o “aprisionaram” — porque foram eles que levaram à decisão de financiar (a par da consideração do valor da produtora proponente e do(a) proposto(a) realizador(a)).

8.A afectação, ao projecto, das verbas disponibilizadas pelo financiamento, é maioritariamente devorada pela diversidade das contratações necessárias a garantir a constituição e funcionamento da equipa (salários, deslocações e estadias, alimentação, etc.), em detrimento das aplicações nas exigências criativas do projecto (*art direction*, equipamentos vários, *décors*, música, guarda-roupa, qualidade da imagem e dos actores, parte da pós-produção incluindo misturas, etc.) (42). As contratações laborais tendem com frequência a quase esgotar o investimento, induzindo, assim, o desinvestimento na qualidade do projecto que está a ser desenvolvido, e favorecendo o desânimo e o desinteresse por uma cultura de excelência e de exigência autoral.

9. A recente criação de um fundo de investimento de capital autónomo (FICA) (43), independente do instituto de Estado, mais virado para o “mercado” e eventualmente dotado de meios financeiros muito superiores aos do ICA, significa que o Estado pretende prestar mais apoio (sob a forma, desta vez, de empréstimos reembolsáveis) a conteúdos de *entertainment* para o cinema e a televisão porventura mais próximos do maior denominador comum do gosto (definido pelo *box office* e pelos índices de audiência); mas não vem alterar substantivamente as condições de produção, nem os horizontes do cinema independente e de autor, nem a infra-estrutura de equipamentos e de tecnologias disponíveis. E está por demonstrar que altere a relação custos/benefícios característica do cinema português (que

envolve vendas a distribuidores/exibidores estrangeiros incluindo televisões, bem como a fracção das receitas representadas pelo mercado dos DVD e do *home cinema*). Parte significativa dos realizadores portugueses considera que os investimentos do FICA vieram agravar a relação custos/benefícios.

10. As associações que agrupam profissionais do sector (Associação Portuguesa de Realizadores, Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisuais —ARCA, Associação de Imagem Portuguesa — AIP, Associação de Produtores de Cinema, Associação de Produtores de Filmes, Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos, Associação Portuguesa para o Documentário — APORDOC, outras) espelham, na sua contradição e diversidade, a pulverização da opinião dos seus membros, que se fazem mais ouvir a título individual do que institucional.

11. No que respeita aos actores, maioritariamente formados para o teatro e mais recentemente para as televisões (nas universidades privadas já se manifesta a vontade de criar ensino em *TV acting*), o cinema português ainda depende, em parte, de modos de representação acentuadamente teatralizantes (não por opção, mas por vocação e capacidade técnica da representação), um “erro” identificado desde 1919 por Ricciotto Canudo (44), que criou a designação do cinema como “sétima arte”. Eis como ele exprimia então, em pleno cinema mudo, esse defeito, lançando uma discussão que atravessaria a década seguinte, sobre as relações entre teatro e cinema (a nova cinefilia recusava-se a entender o cinema como “teatro filmado”): “Na Europa, [o cinema] ainda é escravo da educação teatral dos actores. Eles falam e representam, em geral, mais ou menos como no teatro. É um erro”.

12. Apesar da divulgação periódica de indicadores estatísticos sobre a *performance* do sector pelo instituto de Estado que o tutela (actual ICA), nem esses dados nem a sua utilização por investigadores apostados em estudar o cinema português se traduzem em radiografias úteis a um diagnóstico, ou conduzem ao apontar de caminhos para enfrentar com confiança a diversidade dos seus problemas: os diagnósticos são predominantemente feitos caso a caso, subjectivos e insuficientemente apoiados, e o apontar de caminhos para a resolução de problemas não põe em causa a manutenção da cultura organizacional instalada, nem no domínio da realização e produção, nem no da distribuição e exibição. Noutras áreas fulcrais, como o estudo da escrita para o ecrã, a metodologia de desenvolvimento de projectos e a convergência mais actuante das competências técnicas e artísticas requeridas por cada projecto, e para além dos ensinamentos especializados fornecidos pelas escolas do sector, não existe esforço integrador, mesmo por parte do financiamento interessado, visando alterar essa mesma cultura organizacional.

Corolários

Em resultado de tudo isto, e reagindo contra o *establishment* cinematográfico subsídio-dependente e “adoecido” pela ansiedade face à recepção crítica e aos resultados comerciais, esboça-se porventura, hoje, entre os mais jovens candidatos a cineastas, uma frágil tendência para rejeitar globalmente o “jogo” do “velho” cinema e da sua recepção, tendência que se traduz na tentativa de produzir filmes (quase) sem orçamento, destinados a circular exclusivamente em circuitos de exibição “paralelos” e “marginais”. Na prática, expandiu-se entre jovens cineastas a ideia de que um filme feito quase sem orçamento e sem promoção encontra distribuição alternativa no circuito dos festivais nacionais e locais, circuito que oferece um primeiro contacto e uma primeira afirmação do autor junto dos seus possíveis públicos. As novas tecnologias do cinema e da comunicação, associadas aos meios da Internet, propiciam essa aposta num cinema alheio ao “sistema”, eventualmente publicitado no *Youtube*, em *sites* sectoriais ou na blogosfera e em ruptura com todas as anteriores práticas (45). Mas é possível que estas novas expressões venham sobretudo a funcionar como portas de entrada de novos cineastas no circuito da produção-distribuição-exibição onde se realizam os desejos convencionais do cinema.

No que respeita à ausência de estúdios, equipamentos, meios de produção e competências adequadas, o problema é fácil de identificar e ilustrar: por exemplo, não veremos um realizador português filmar em Portugal um *long tracking shot* como o da abertura de *Touch of Evil*, de Orson Welles (1958), que dura 3'12", ou o da abertura de *Player*, de Robert Altman (1992), 8'03", ou o da chegada do casal ao Copacabana em *Godfellas*, de Scorsese (1993), 3'03"; mas em Portugal pode fazer-se o que Antonioni fez nos 6'15" finais de *Professione: Reporter* (1975) (46). A diferença é fundamental: este condicionamento significa, hoje, filmar maioritariamente em *décors* naturais, cada vez mais com câmaras digitais ultra-leves e equipas de filmagem reduzidas (diferentemente do então feito por Antonioni), com meios de iluminação limitados e com não-actores ou actores profissionais oriundos do microcosmos configurado pelo vedetismo local — o *star system* nacional.

Sobre a importância das novas gerações de câmaras digitais e dos novos *softwares* de pós-produção — ou seja, sobre a acentuada mudança tecnológica que de novo estamos a viver, e que levará, a curto prazo, ao quase desaparecimento da antiga película — também não existe, no meio cinematográfico português, formação (esta faz-se *em exercício*) ou reflexão partilhada e divulgada, apesar dessas mudanças estarem a conduzir a nova reformulação do cinema, a começar pelos estilos de realização e sua articulação com a direcção de fotografia e com o trabalho dos actores, mas reconfigurando também, outra vez, a liberdade de filmagens em interiores e exteriores naturais, num registo próximo do documental (Delavaud, 2004: 253-268; Sorlin, 2004: 87-95; Nel, 2004: 279-292) (47). As escolas profissionalizantes têm, aqui, um papel relevante a desempenhar, quer oferecendo aos formandos maior intimidade prática com os novos dispositivos disponíveis, quer comparando o que eles oferecem com outros modos de produção históricos e que tiveram grande importância ao longo da história do cinema (Storaro, 2007: 47-54) (48).

Resumamos: o cinema português contemporâneo vê-se a si próprio como subsídio-dependente, mas identifica-se imaginariamente com o cinema independente e de autor, ou de arte e ensaio; está habituado a produzir filmes de baixo orçamento — daí, por vezes, a sua auto-definição, tornada ideológica, como cinema “pobre”, herdeiro da *Arte Povera* (49), artesanal e “feito à mão”. Dada a raridade das salas mais pequenas, onde os filmes pudessem permanecer mais tempo em exibição, enfrenta um sério problema de adequada visibilidade, e vive na esperança de vingar nos principais festivais europeus. O seu público é fundamentalmente nacional (há excepções, como a de Manoel de Oliveira, João Canijo, Pedro Costa), dada a “condenação” à fraquíssima circulação inter-europeia, à ainda maior dificuldade de penetração nos mercados americanos (incluindo o canadiano e os sul-americanos) e ao quase total desconhecimento de outros mercados. Esse horizonte eminentemente nacional, associado aos baixos orçamentos praticados, também limita o seu recurso ao micro *star system* local (50).

Em pano de fundo para todas estas representações do cinema português contemporâneo, desenha-se a pequena dimensão do mercado cinéfilo nacional (51), aliada à profunda transformação desse mesmo mercado. Um filme que, a meio da década de 80, fazia 270.000 espectadores em sala, não faria hoje mais de 90.000 (horizonte desejado dos filmes actualmente financiados pelo FICA). E a frequência das salas de cinema alterou-se profundamente, do ponto de vista etário e sociológico: a cinefilia reparte-se, hoje, entre frequentadores de salas convencionais, telespectadores, consumidores de dvd e praticantes de *downloads*, para além do considerável público dos festivais; distribuidores e exibidores deixaram de apostar em salas “estúdio”, ou de “arte e ensaio”, abertas a períodos de exibição mais longos para cinematografias como a portuguesa.

Como escreveu Saguenail (2004) (52), sintetizando convicções diversamente partilhadas:

“A manutenção de uma produção cinematográfica nacional é, do ponto de vista financeiro, uma aberração: o tamanho do país não permite, em caso *nenhum*, que um filme se torne rentável, nem sequer que os seus custos possam ser reembolsados. O cinema português está condenado a sobreviver graças ao ‘maná’ do Estado. O meio profissional, é, à imagem do país, pequeno e fechado, vendo-se (...) obrigado a alimentar relações turvas com os poderes estabelecidos.(...) As mudanças políticas dum país que se ‘normaliza’ à sombra do modelo europeu, o abandono duma estética em que a

capacidade de invenção compensava a falta de meios financeiros, as querelas internas pessoais, etc., instalam a produção num estado de fragilidade extrema. A dependência face ao poder constitui uma ameaça para uma categoria de criadores que oscilam permanentemente entre o espírito cortesão e o espírito contestatário (...).”

Por outro lado, ao longo dos últimos 20 anos, o único realizador português que se aproxima da concretização média de um filme por ano é Manoel de Oliveira. Todos os outros, mesmo a mão-cheia dos mais prolíficos, com destaque para João Botelho e João Mário Grilo, estão muito abaixo dessa fasquia. Mas realizadores que apenas concretizaram três ou quatro filmes nesse mesmo período persistem em definir-se como tal, como se o facto de os terem conseguido realizar (ao menos um filme) seja suficiente para garantir uma definição profissional “ontológica”.

Esta situação é confortada por uma *consolatio* adequada — um sentimento de conformismo ou de fatalismo perante os traços que a definem — e exprime-se num discurso generalista de vitimização protagonizado pelos diversos agentes do sector, de argumentistas e realizadores a produtores (53). Foi a esse conformismo que o Kant da reflexão sobre a *Aufklärung* chamou, em 1784, *menoridade*, como vimos atrás. Dramatizando, dir-se-á que esse conformismo subsiste associado à acédia, esse estado de desistência e de enfraquecimento da vontade, o torpor que a teologia designou por “o fastio espiritual com que a alma recusa o exercício das virtudes”, que se manifesta pela tibieza e a apatia e também é sinónimo de melancolia profunda — e que na Idade Média chegou a ser descrito como um dos demónios mais perigosos ou um dos pecados capitais.

Tudo o que atrás fica dito como caracterizando a cultura organizacional de boa parte do meio cinematográfico português significa, igualmente, que é necessário identificar ou descrever o cinema, do ponto de vista de quem o faz, como um modo de produção de imagens em movimento considerado a partir da determinação do seu aparato tecnológico actual, entendido como conjunto dos meios técnicos disponíveis (equipamentos e tecnologias, recursos humanos e suas competências técnicas e artísticas) — desde os que convergem nos mais importantes estúdios mundiais até ao indivíduo solitário, dotado de uma câmara semi-profissional e de alguns meios digitais de pós-produção. Quando avalia a sua posição num tão vasto conjunto, o cinema português tende a descrever-se a si próprio como subtraindo-se a parte substancial da definição do cinema, dada a artesanania dos seus meios habituais, que determina, em parte, os seus conteúdos, estilos e expressões. Mas, ao mesmo tempo, tende a sublinhar, de modo positivo, o seu parentesco com outras cinematografias nacionais ou regionais (iraniana, parte da asiática, parte da sul-americana, parte da produzida por países europeus) com quem partilha, mesmo que imaginariamente, a “síndrome de pobreza”, mas também a reivindicação da sua “originalidade” e “qualidade”, e por vezes uma ideologia de “resistência”.

Filmes falhados e convergência de competências

Segundo uma tradição que data do “Cinema Novo”, os filmes que se fazem em Portugal precisam de progredir no seio das máquinas de promoção constituídas pelos “festivais A” internacionais (Cannes, Berlim, Veneza, seguidos por San Sebastian, Locarno; na América do Norte, Toronto, Nova York, o Sundance) (54) e de ser bem recebidos pelo dispositivo crítico que os acompanha. A partir da visibilidade e da notoriedade que neles alcançarem, e sendo comercializados a partir deles, visarão depois atingir um público de contornos evanescentes, mas que é, em todo o caso, constituído pela antiga cinefilia nacional, pelas novas gerações tocadas pelo cinema “Indie” e “Artie”, e pelo documentário contemporâneo, antes de se disseminar no mercado das televisões, do DVD e dos *downloads*. Um filme “falhado” é, neste contexto, aquele que não consegue visibilidade ou notoriedade no sistema dos “festivais A”, nem na crítica (mesmo a do partido filo-português) que os acompanha, nem obtém receitas de bilheteira apreciáveis, nem expressão no mercado do *home cinema*, do DVD e das televisões (55).

O problema fundamental gerado pela forma como é levada a cabo a subsídição estatal do cinema, no caso português, é que ela permite, em parte, a re-subsídição de autores de filmes

“falhados” *sem modificação da cultura organizacional geradora dos “falhanços”*. Esta continuidade, esta “inércia do sistema” leva realizadores e produtores a desenvolverem novos projectos sem alteração significativa dos seus métodos e hábitos de trabalho. Observa-se, ao longo dos últimos dez ou mesmo vinte anos, a repetição prevalecente das mesmas formas intuitivas e improvisadas de desenvolvimento de projectos, como se nada tivesse mudado no universo da produção cinematográfica. Nestas condições, a não-rentabilização das competências técnicas exigíveis, bem como a não-subida do grau de exigência das suas performances, ganham relevância e favorecem a estagnação da cultura aplicada correspondente.

As questões que se colocam, concretamente, a este modo de praticar o cinema, têm precisamente a ver com o que seria necessário fazer convergir em cada filme, para que ele representasse uma subida de patamar nesse nível a que pode pertencer — o do cinema de autor “independente” e “de qualidade”, interessado em competir nos “festivais A”. Falamos especificamente da necessidade de fazer convergir, em cada projecto, as competências técnicas e criativas (as *teknai*) de que cada projecto depende. Interessa entender, em concreto, em que se traduz essa tendência dominante para a não-excelência, para a auto-satisfação com resultados insatisfatórios ou irrelevantes.

Não seria difícil multiplicar, à luz da gramática do cinema dominante, mas também fora dela, os exemplos de falta de cultura fotográfica e do enquadramento (56), inadequação de luz, insensibilidade às paletas de cor e sua insuficiente homogeneização, erros gratuitos de duração de cena ou de insensibilidade ao seu ritmo, diálogos inaudíveis feitos de frases implausíveis, fortes insuficiências técnicas no tratamento do som, falta de planos, quer de ligação entre cenas quer no interior de cada cena, uso irrelevante do fora de campo — traços que resultam, amiúde, de um domínio insuficiente do *métier* e não de um *estilo*, e que, por vezes, uma leitura inadequada do cinema “moderno” transformou em virtudes, como quem faz da fraqueza força. Dissémo-lo atrás: são fragilidades que a liberdade concedida ao *artista* por razões ideológicas mascara, e que com excessiva frequência são menosprezadas ou até valorizadas, como se fossem marcas identitárias da autoria, e não banais sintomas de dificuldades técnicas ou de concepção. Ao mesmo tempo, vemos multiplicarem-se cenas iluminadas com luzes padrão (na melhor das hipóteses, as fontes de luz tradicionais do *studio system*) (57) e o trabalho com actores-debitadores-de-palavras ou ainda dependentes de teatralizações declamatórias vividas em primeiro grau (58). Esta persistente cadeia de insuficiências faz com que o espectador se desinteresse do que vê, e isso levá-lo-á a desinteressar-se do filme e do realizador.

Por exemplo a atmosferização de um local, real ou inventado — pense-se no restaurante de *The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (Peter Greenway, 1989) — é um passo que se dá no estabelecimento da verosimilhança, e esse passo é sempre artificioso. É ele que torna a cena única; o investimento feito na escolha dos locais, e no estudo do que deles se pretende extrair, faz com que os espectadores “acreditem” no salão de bilhares do primeiro acto de *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), no hotel de *O Silêncio* (Bergman, 1963), na escola de *Les 400 coups* (Truffaut, 1958), na de *Half Nelson* (Ryan Fleck, 2006) ou na de *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008). Não se trata de “naturalizar” o que lá está: trata-se, pelo contrário, de lhe acrescentar a identidade, a intensidade e o clima ficcionalmente pretendidos. Cada local é uma entidade, gera um “espírito do lugar” e, no cinema, ganha em ser altamente idiossincrático. Lugares e objectos são, de facto, personagens únicos e singulares, e precisam de ser tratados como tal.

Esta questão prende-se com o regresso dos “realismos”, em parte forçados pela dinâmica fic-doc instigada pelos novos equipamentos e dispositivos técnicos. Grande parte da atmosferização, e da verosimilhança, resulta de invenções que não se satisfazem com a básica *mimesis* da realidade (59). A verosimilhança é um valor ficcional e foi primeiro definida pelo Aristóteles da *Poética* como distinta da “verdade” (embora vise revelar a “realidade”) e devendo merecer a preferência do autor. A “realidade” e a “verdade” podem ser banais e irrelevantes; o verosímil não pode ser, nem uma coisa, nem outra — é um valor artificialmente acrescentado à “realidade”, e que a transfigura. O estudo da luz, a pré-concepção de cada *take*, a sua duração, o tempo gasto com os actores e com o director de fotografia na sua preparação, são determinantes

do resultado. Era esse o sentido e a utilidade do antigo *establishing shot* (60), que definia o clima, a luz e a atmosfera da cena e condicionava os restantes *takes* que a compunham. O facto de numerosos realizadores contemporâneos terem deixado de abordar a cena via *establishing shot* — esse abandono foi um traço característico do cinema “moderno”, que a contemporaneidade herdou — não significa que tenham perdido a necessidade de controlar a cena de outro modo: o dispositivo prático de abordagem da cena pode ter mudado, mas a necessidade de a controlar não desapareceu.

Estas considerações são extensivas ao som, quer ao directo quer ao pós-produzido: o dos objectos que movimentamos num interior, o de uma respiração ansiosa, o de um bando de gaiotas sobre uma traineira regressada do mar, o de duas vozes que dialogam, o de um coração batendo no interior de um corpo. Ou a sobreposição de tudo isso até à anulação de cada um deles, como fez um certo Godard. Foram as diversas possibilidades pensadas em termos técnicos, e de *design* do som? A música dos filmes é outro problema a considerar: frequentemente contratada de modo tardio e sub-orçamentada ou desorçamentada, é raro que se torne em material editável em CD e que possa viver uma vida comercial própria, como aconteceu com a de Carlos Paredes para o *Verdes Anos* de Paulo Rocha.

A luz, o ritmo, a duração, a intensidade de uma cena, a sua atmosfera, a natureza do desempenho dos actores, o que a câmara mostra e como o mostra, o seu som, são elementos de afirmação preciosos do cinema “de arte e ensaio”, “independente” e “de autor”, que sempre tendeu a criar distanciamentos voluntários, em matéria de estilo de realização, de dramaturgia e de *mise-en-scène*, face às gramáticas e ao *savoir faire* do cinema “clássico” ou de *mainstream*. E é desses elementos que resultará a mudança de patamar de qualidade.

A necessidade de trabalhar muito mais em equipa com a *art direction*, a direcção de fotografia e de som, a luminotecnica, a assistência de produção e os actores, na realização de cada *take*, cena ou sequência, envolve custos que se adaptam mal, dados os orçamentos dos filmes, a uma cultura organizacional feita de horários rígidos, de fraca disponibilidade para o envolvimento pessoal na concretização da obra ou de partilha de envoltivos pessoais com outras obras, durante a concretização de um filme. Na fase actual da vida do cinema português, os filmes só subirão um patamar de qualidade se forem feitos com mais tempo de preparação, de rodagem e de pós-produção, e em regime de convergência de competências técnicas em torno de cada objecto e fase do trabalho — o projecto genericamente considerado e cada uma das suas partes.

Reorientação dos meios

Num complexo projecto imobiliário, nascido num atelier de arquitectura, o que demora menos tempo é a construção propriamente dita, porque ele teve de ser previamente pensado até ao último pormenor. Qualquer arquitecto sensato, e não apostado em desperdiçar o dinheiro do dono da obra, o confirmará. Ora, os custos da concepção são tendencialmente mais baixos do que os da construção, o que significa que investir mais na concepção e preparação permitirá, provavelmente, reduzir os custos da realização. Algo de comparável se passa, igualmente, no cinema. De múltiplos modos, as exigências de um autor na pré-preparação e na preparação de um projecto exprimem a sua cultura autoral e o seu relacionamento com o cinema globalmente considerado e na sua interligação com outras artes. Hoje, porém, ressurgem no cinema português projectos sobretudo “dependentes da execução”, que incorporam o imprevisto e os acidentes (repetindo uma opção datada do cinema “moderno”) e são desenvolvidos em boa parte durante as próprias filmagens, reduzindo tanto quanto possível a preparação (61) — um fenómeno que analisaremos adiante sob o subtítulo *american indies* (62). Nos dois modelos de desenvolvimento de projectos — o do projecto imobiliário e o *execution dependent* (este último eventualmente desejado pela realização, e naturalmente menosprezado por argumentistas e outros técnicos) — duas culturas cinematográficas se digladiam, exprimindo diferentes concepções da “liberdade autoral” mas, sobretudo, visando filmes diferentes (63). Porém, no caso português, há insuficiências num como no outro:

Um incidente frequente, que exprime com clareza a insuficiência da preparação prévia, é a necessidade de filmar mais cenas ou mais *takes* já em pós-produção (geralmente impossível de

satisfazer, por razões orçamentais, contratuais e/ou de produção), porque só na montagem o realizador se apercebe da sua indispensabilidade. E isso apesar de, contraditoriamente, o material filmado ser eventualmente o quádruplo do necessário — excesso de que, ao mesmo tempo, o realizador não quer prescindir. Estas dificuldades, que dizem respeito, quer ao desenvolvimento do projecto, quer à sua finalização, revelam uma planificação insuficiente, imaturidade no domínio do *métier*, e a manutenção de uma cultura organizacional típica do artesão amador, ou do autodidacta, que, insuficientemente formado nas *teknaï* que pratica, só pode progredir por tentativa e erro.

Sabe-se como, diante da decepcionante qualidade de muitos filmes portugueses actuais — boa parte dos quais se arrisca sobretudo a ser irrelevante — os decisores de quem depende o financiamento do cinema têm tendência a sugerir, nos bastidores e nos *mentideros* do sector, que, “para continuar a fazer *daquilo*, se fariam três filmes pelo custo de um”. Mas o problema reside — e de novo, a solução deste problema depende da cultura organizacional que fazemos nossa — na alteração das aplicações do dinheiro disponível (64) : reduzir o investimento só diminuiria a possibilidade de mais preparação; e, inversamente, não tem necessariamente de se pagar mais às competências técnicas requeridas; tem, sim, de se pagar o mesmo durante mais tempo (o tempo da preparação, das rodagens e da pós-produção), eventualmente diminuindo a dimensão habitual das equipas — e só se devem contratar as competências técnicas cuja maior disponibilidade efectiva se garantiu. Em princípio, tudo o que se fizer na etapa de pré-produção, fazendo crescer os conteúdos, objectivos e responsabilidades dessa etapa, permitirá reduzir custos nas fases posteriores. A fixação minuciosa de *décors* pela *répérage*, dos horários precisos de filmagens, a reflexão conjunta pela realização, *art direction*, direcção de fotografia e de som, sobre as condições, os problemas e virtualidades de cada local previsto para cada cena, economizarão, em princípio, tempo e meios, mais tarde. Também aqui, a linha orientadora do desenvolvimento do projecto é a convergência obrigatória das competências técnicas requeridas em cada uma das suas fases e etapas.

Importância do script

O que é e para que serve o *script* de uma longa-metragem ficcional? É ele um instrumento indispensável, sem o qual não é concebível filmar? Uma prisão, um texto que vai ser fielmente transformado em imagens e sons, como aqueles a quem o produtor do *studio system* apunha (uma vez planificado o *script*) a ordem “*shoot it as is written*”? Um mero *memorandum* alterável, *à la limite* dispensável? Uma colecção de diálogos e de situações destinada a ser recriada no trabalho conjunto com os actores? Um maneirismo datado, uma *antiguidade* que incomodou a criatividade “moderna”, também ela datada? Ao longo da história do cinema, realizadores, escolas, épocas e modos de produção deram todas estas, e outras, respostas a esta questão. Mas que lugar ocupa o *script* — ou *screenplay*, “peça para o ecrã” como se diz de uma peça de teatro — no desenvolvimento de projectos do cinema português contemporâneo?

Várias das entrevistas com realizadores que adiante se lerão dão conta da natureza sobretudo individual do investimento (em tempo, investigação, etc.) feito no desenvolvimento e na escrita do *script*: muitos realizadores trabalham solitariamente, numa posição comparável à do autor literário ou à do dramaturgo, criando as suas próprias histórias e recorrendo pouco, ou tarde, ao trabalho em equipa ou a colaborações especializadas. Se o *script* é, mais tarde, modificado (ou pura e simplesmente cortado), tal deve-se, mais frequentemente, a problemas de produção e de orçamento, do que à decisão argumentada de modificar a história para a melhorar.

No cinema narrativo, uma das fases em que vale a pena investir mais é essa fase inicial, a do *script* (65). Se ele foi adquirido já redigido, e se o(s) seu(s) autor(es) não permanecerem ligados ao desenvolvimento do projecto, é preciso garantir o direito de o aperfeiçoar e alterar pontualmente à medida que o filme vai ganhando forma (e logo desde a sua planificação). Se, como acontece frequentemente em Portugal, o *script* foi escrito ou adaptado pelo próprio realizador, que eventualmente pediu a colaboração tardia de um par de amigos para a discussão de personagens, do arco da história ou da sua dramaturgia, então ele deve agora tornar-se no

primeiro objecto de trabalho em torno do qual se reúne a convergência de competências de que falávamos atrás.

Produção, produção executiva, *art direction*, direcção de fotografia e de som, actores e realização precisam de definir com precisão que filme visam fazer com aquele *script*, que meios e idiossincrasias o caracterizarão. Quanto mais aplicado for o *brainstorming* em torno dos diversos perfis e exigências do desenho de projecto, mais as diversas competências envolvidas identificarão com clareza as suas potencialidades, requerências e responsabilidades. Admitido o sentido geral e a arquitectura da história (66) redigida em forma de *script*, será agora necessário discuti-lo cena a cena, para tornar claras a relevância e o sentido de cada uma dentro do conjunto. O sentido ou sentidos de uma narrativa fílmica só se tornam manifestos quando os diversos agentes criativos envolvidos na sua concretização interiorizaram os objectivos do todo e de cada uma das suas partes — e é também isso que garante que o todo seja mais do que a soma das suas partes.

Ao longo da história do cinema, muitos realizadores rejeitaram a ideia de que a passagem do *script* para o filme é uma mera transposição, uma mera transcrição de palavras para imagens e sons, e recusaram-se a lidar com o *script* como se ele fosse um texto a copiar ou a ditar para outro suporte. Esta reacção criativa pouco tem a ver com os estilos de trabalho e as características pessoais de cada realizador: um realizador pode confiar nos actores para criar os seus personagens (como por vezes fez Cassavetes) ou pode dirigi-los autoritariamente, exigindo exaustivamente de cada um, em cada *take*, aquilo que deles quer obter (como fazia David Lean). Pode entregar a iluminação de uma cena a luminotécnicos ou à direcção de fotografia, ou impor a luz que pretende à equipa técnica que consigo trabalha. Pode só dar ordem de filmar quando se obteve o consenso de todos sobre o que se vai fazer, ou pode impor-se ditatorialmente a uma equipa que entende mal a sua pretensão. Mas, para além das idiossincrasias do realizador, a *mise-en-scène*, o desempenho dos actores, o clima e a atmosfera de cada cena, o seu ritmo e duração, têm de ser estudados e testados até que o resultado pretendido esteja “garantido”. De novo, porém, os hábitos de trabalho de realizadores que preferem desenvolver projectos “dependentes da execução”, aceitando e até preferindo incorporar uma dose generosa de imprevisto e de accidental no material filmado, instalam uma contra-cultura específica na metodologia atrás descrita, reforçando assim o *diktat* do autor, entendido como artista que prefere defender a sua independência e liberdade fora de qualquer lógica económica. Outros realizadores gostariam de se ver livres das histórias e de praticar um cinema não-narrativo, mas temem a reacção do público, que, “como as crianças, precisa de histórias”.

Há segredos oficiais relativos à qualidade das histórias, inscritos na herança multitudinária da sua artesanaria e da sua genialidade? Há, decerto, muitos, de que não nos ocupamos aqui (67). Quanto mais nos tornamos íntimos de histórias antigas ou nossas contemporâneas, e do seu valor de “lições de abismo” (68), do seu valor terapêutico ou cognitivo, ou como forma de *consolatio*, melhor percebemos que vivemos indistintamente com ficções que exprimem problemas novos, e com ficções que exprimem actualizações de problemas antigos. O que nos interessa numas e noutras é o estilo da sua abordagem, a sua retórica e as questões que transportam consigo, e também a maneira de as contar. A ponte que nos liga às histórias não é feita da idade delas, mas sim dos gostos que conformam a nossa capacidade para as transformar, entender e “receber”. A linguagem e a forma em que as abordamos, essas sim, determinam a sua actualidade: adaptações de Eurípides ou de Shakespeare podem ter um sabor contemporâneo, independentemente da idade dos respectivos originais.

Muitos temas ficcionais referem-se a uma época e são datados. À semelhança de outras cinematografias nacionais contemporâneas, também no cinema português as problemáticas relativas à identidade e ao género (homossexualidade, trans-sexualidade), a uma marginalia jovem e pobre (feita de toxico-dependentes, sem abrigo, ou de personagens vivendo em bairros degradados, abaixo do limiar de pobreza e sem futuro) (69), por vezes associadas a relações inter-raciais e multiculturais, tenderam e ainda tendem a marcar a fantasmática de uma nova geração de cineastas. Juntamente com uma abordagem de tipo documental do “país profundo” (suburbano e néo-rural), e com esporádicos “retratos” pessoais (70), são temas característicos de

um dos “aquários” culturais contemporâneos, herdeiros de quatro décadas de contra-culturas que produziram um discurso sincrético e ideológico ao qual é fácil aderir, e que são igualmente fáceis de abordar porque são elementos da paisagem urbana e suburbana com que essa nova geração de cineastas lida na sua vida quotidiana, e imparavelmente reproduzidos pela rede de *faits divers* expostos pelos *media* (71).

Mas para além dos seus temas recorrentes, uma crítica frequente ao cinema narrativo português contemporâneo, por parte dos seus públicos, diz respeito, precisamente, à “falta de qualidade das suas histórias”, embora se trate de uma crítica formulada de formas vagas e intuitivas: ou falta às histórias consistência geral, ou não conseguem aguentar um eventual bom arranque, ou o “arco” das personagens é mal trabalhado e mal gerido, ou perdem ritmo e “interesse” à medida que se desenvolvem, ou os seus desfechos são precipitados, insuficientes ou incompreensíveis. O espectador cinéfilo, habituado a cinematografias (narrativas) estrangeiras mais eficazes (e não necessariamente a de Hollywood: pense-se nos primeiros filmes oriundos do Dogma 95, entre outros), ressentido de dessa ineficácia, percebe confusamente que uma das razões da fraqueza ou da irrelevância dos filmes é a insuficiência da sua estrutura narrativa (72).

A esta insuficiência narrativa acrescenta-se, desde o cinema “moderno”, a vontade explícita, por parte de certa fileira de realizadores, de fugir às histórias, uma fuga que fideliza a sua aderência à matriz “poética” atrás referida e que exprime o desejo de *fazer como* a parte da literatura moderna que, precisamente, se afastou da narrativa (ou de alguns dos seus cânones). No caso português (e não só), o “desejo de narrativa” encontra-se, assim, minado por um outro que o contradiz — o de emancipação face às histórias, que passam a ser entendidas como uma contrariedade limitadora. Mas a paisagem resultante desta “batalha” é multifacetada e polissémica:

É verdade que a ruptura com os cânones narrativos e estilísticos do *studio system* dos anos 30-50 produziu uma vasta gama de formas novas, em que a herança do cinema “moderno” europeu e do cinema independente norte-americano, bem como certas cinematografias independentes latino-americanas e asiáticas, desempenham o papel de novo sistema de referências. Mas esse novo sistema de referências não constitui um “negacionismo” displicente, que faz tábua rasa de valores narrativos como a personagem, o conflito, a estrutura, a atmosfera; conduziu, sim, a que esses valores fossem repensados com base em experiências rupturantes que se afastam dos cânones, os discutem e ultrapassam. Uma vasta reflexão contemporânea tem acompanhado criticamente essa mudança contínua, à medida que, nos EUA, na Europa ou na Ásia, autores forçam a barreira que tradicionalmente separava o cinema independente do *mainstream* (Dancyger, 2007) (73).

Sem pretendermos generalizar: exemplos como o da HBO (que produz essencialmente para televisão, tentando subir os seus padrões de HQTV, *High Quality Television*), ou de filmes cujos *scripts* emergiram das *workshops* do Sundance Institute, mostram a importância das qualificações e dos hábitos de trabalho necessários à escrita para o ecrã. Nas séries da HBO, por exemplo (74), é comum uma equipa de *screenwriters*, dirigida por um responsável de projecto, reunir em “retiro” ou em “seminário” para desenvolver a escrita de determinado projecto, ora criando em conjunto sucessivos episódios a partir da *logline*, ora distribuindo personagens pelos seus membros (personagens cujas motivações, comportamentos e acções ficam, assim, entregues sobretudo a determinado autor), sem prejuízo do *brainstorming* em comum que visa discutir a intriga e seus progressos, testando a sua coerência interna e o interesse e verosimilhança de cada desenvolvimento. Nestes casos, a passagem da sinopse para o *treatment* e para o *script* é sistematicamente posta à prova da discussão entre autores que indagam sobre a motivação, intencionalidade e plausibilidade de cada personagem, submetendo-as, por método, a contraditório, à procura de alternativas cujo motor pode ser o “*What if...?*” de Stanislavski (75). Esta forma de trabalho em equipa com vista a um *script*, ou em torno de um *script*, pode ser ensinada e experimentada em regime escolar, no seio de oficinas de escrita para o ecrã (76). Não se trata de “preparação para a profissão” (porque, exactamente, a profissão conhece pouco,

em Portugal, esse método de trabalho), mas sim de “preparação para modificar a profissão”, dotando-a de uma nova cultura organizacional, menos dependente do autor individual do que do colectivo criativo.

É um lugar-comum recordar que o cinema “moderno” rompeu, ainda na década de 50, com as normas narrativas e estilísticas do *studio system* estadunidense, dominantes entre os anos 30 e 60, abandonando os *plots* fechados unidireccionais baseados na jornada do herói e a sua continuidade e causalidade interna, e substituindo-os por *plots* conducentes a finais abertos ou deliberadamente inacabados, onde há pouca relação “útil” entre a duração de cada *take* ou cena e a sua eficácia narrativa convencional, e onde se privilegiam os tempos mortos, a descontinuidade e a indistinção deliberada entre passado e presente, ou entre “real” e “imaginário”. Estes *maneirismos* “modernos” são muito apetecíveis, ainda hoje, para o cinema independente e de autor feito nas condições portuguesas, porque parecem obedecer à iconoclastia de Alain Robbe-Grillet e à sua afirmação de que “cada obra faz e desfaz as regras a que obedece”. Mas nunca é de mais sugerir que é necessário um enorme domínio do *métier*, e uma maior dose de auto-confiança apoiada na experiência, para que cada obra possa fazer e desfazer “as regras a que obedece” (77). Por outras palavras, cinema “moderno”, ou cinema independente, de autor e *pobre*, como alguns gostam de sublinhar, não são sinónimos de cinema irrelevante ou incompetente.

Hibridação fic-doc

A hibridação entre o cinema ficcional e o cinema documental é um fenómeno que favorece o desenvolvimento de projectos “dependentes da execução” (de facto, ambos os modelos se articulam) e que marca diversas cinematografias contemporâneas, entre as quais a portuguesa. Não se trata de um procedimento particularmente novo, mas sim de uma tendência que se acentuou progressivamente, inspirada por um passado rico e contraditório, e que, no caso português, se enraiza no *free cinema* britânico nascido nos anos 50, de realizadores como Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson (e que influenciou *Belarmino*, de Fernando Lopes, em 1964, e ainda, 40 anos depois, o *Alice* de Marco Martins, em 2004).

Ao organizar, em 2005, em Paris, o seu festival *Le cinéma portugais au carrefour de la fiction et du documentaire*, a associação Cap Magellan tanto exhibia filmes portugueses dos anos 1930 como posteriores ao “Cinema Novo”, agrupando desde *Almadraba Atuneira* (António Campos, 1961) e *Lisboa, crónica anedótica* (Leitão de Barros, 1930), a *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), *Acto da Primavera* (idem, 1962) *Porto da minha infância*, idem, 2001), *As sereias* (Paulo Rocha, 2001), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *Fragmentos de um filme-smola* (João César Monteiro, 1972), *Bom povo português* (Rui Simões, 1980), *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2001), *Fleurette* (Sérgio Tréfaut, 2001) ou *Mourir beaucoup — Entre New York et Kabul* (Saguenail, 2004).

O documentário é hoje, indiscutivelmente, um tipo de cinema que volta a interessar realizadores, tanto jovens como menos jovens. Em muitos casos, onde acaba o documentário e começa a ficção, ou vice-versa? Por exemplo *Aquele querido mês de Agosto* (Miguel Gomes, 2008), é um claro exemplo de híbrido “fic-doc” (de ficção e documentário) — ficção sobreposta a uma base documental de 150 min., e “dependente da execução”. Como bem exprime o jovem realizador Tiago Hespanha (n. Coimbra 1978) em entrevista conduzida por Sílvia Guerra e editada on line em “Arte Capital ” (78):

“O cinema é por princípio a arte da ficção e no entanto o dispositivo técnico foi criado na tentativa de representar fielmente a realidade; só que, quebrando o tempo e o espaço, o cinema catapulta a realidade para o território da ficção. Não acredito numa fronteira muito definida entre a realidade e a ficção, ambas existem uma dentro da outra. Tanto no cinema de ficção como no documentário o grande desafio é criar algo em que o espectador acredite. À partida quando vamos ver um documentário estamos preparados para acreditar e por mais incrível que seja acreditamos sempre no

que estamos a ver; na ficção o jogo é mais complexo porque deixamo-nos acreditar ainda que saibamos que é mentira. (...) Há coisas que só são possíveis de acreditar em documentário, coisas / acontecimentos / afirmações / situações que montadas numa ficção nenhum espectador acreditaria. Tenho visto filmes muito bons em que os realizadores baralham os termos, jogam com os princípios do documentário e da ficção — estou a pensar por exemplo (...) em *Les Bureaux de Dieu* da Claire Simon, ou no *Jogo de Cena* do Eduardo Coutinho”.

A história do cinema identifica com clareza duas apostas documentais distintas, vindas dos anos 50 e 60 do séc. XX, e que hoje encontramos praticadas indiferentemente por este ou aquele cineasta: Richard Leacock, promotor do *direct cinema* nos anos 50, defendia o aligeiramento e a simplificação dos dispositivos tecnológicos do cinema, para que este pudesse tornar-se mais íntimo do que filmava, fazendo prevalecer a importância do registo *in loco*, inclusive do som — o que contribuiu para o apagamento progressivo da função sobreposta do narrador, e para a generalização da ilusão de que se estava a captar a *realidade bruta* (ilusão que o cinema reflexivo veio desmontar). O método, dito *a fly on the wall*, propunha a captação de imagens isenta do trabalho de autor, dominada por planos-sequência não interrompidos, e pretendia que a câmara observasse sem ser percebida pelos observados. A câmara de 16mm, sincronizada com gravadores de som portáteis, foi, na época, o grande instrumento do *direct cinema*. Mas Leacock, Pennebaker, os Mayles e outros realizadores do *direct cinema* mantiveram geralmente silêncio sobre o papel da montagem e da pós-produção nos seus filmes.

Diversamente, o *cinéma-vérité* — tal como praticado e defendido por Jean Rouch, na tradição de Flaherty, de Vertov e do *kino-pravda* — assumia e propunha a intervenção da equipa e seus dispositivos antes, durante e depois da rodagem: no *cinéma-verité*, as filmagens passaram a constituir o centro da acção. A acção a filmar não era anterior à filmagem, era produzida pelos personagens, pela equipa técnica e pelo realizador no momento em que a câmara começava a filmar. É habitual distinguir, na obra de Rouch, os filmes de registo etnográfico, os filmes de improvisação e os ficcionais. O que aqui sobre ele dizemos respeita, antes de mais, aos filmes de improvisação (*Jaguar* ; *Moi, un Noir*). Para o *cinéma-vérité*, não eram os acontecimentos históricos os privilegiados, mas sim os depoimentos dos personagens. Em *Moi, un Noir* (1958), Rouch convidou os seus personagens a representar o que gostariam de ser. Como não gravou som directo, o filme foi depois dobrado pelos próprios personagens, para prender a *voice over* e a voz *off* exclusivamente a essa representação. O método tornou-se conhecido, por oposição ao do *direct cinema*, como *a fly on the soup*.

Quando, para filmar *Elephant* (2003), Gus Van Sant abdicou de diálogos “pré-escritos” e preferiu os diálogos “reais” de estudantes de uma escola secundária nos EUA, ao mesmo tempo que a sua câmara circulava ostensivamente em *long tracking shots* pelos corredores do edifício, posicionou-se como herdeiro de ambas as tradições, ausentando-se da discussão histórica entre “escolas” e assumindo, por isso, uma atitude caracteristicamente transversal e “pós-moderna” (evidentemente que a reflexão crítica sobre os estilos cinematográficos desdobrou o léxico das abordagens históricas: hoje fala-se de *cinéma post-vérité* e de *post-direct cinema*).

Em Portugal, mas não só, o hibridismo “fic-doc” é visto como forma de acentuar o “efeito de realidade”, o “efeito de verdade”, a “veracidade” ou o “verismo” das imagens e dos sons, independentemente, ou para além, da ficção que nelas habita, ou que sobre elas se instala. O que é procurado é um efeito de contaminação ou de contágio: contaminação ou contágio da ficção pelo documentário, contaminação e contágio do documentário pela ficção; se é preciso filmar pequenos traficantes de droga nos seus locais habituais, por exemplo, mais vale procurá-los e filmá-los em acção do que inventá-los e “encená-los” ficcionalmente — o que também torna a cena “dependente da execução”. Extremada, essa contaminação conduz à impossibilidade da definição do objecto produzido: a recepção não soube como tratar *No quarto da Vanda*, por exemplo; seria um documentário, uma ficção? A experiência de filmes como este acabou por pulverizar a antiga fronteira (que sempre comportou uma vasta terra de ninguém) entre os dois “géneros”, o ficcional e o documental. Hoje, essa pulverização é, em parte, programática, como se cada vez mais cineastas das novas gerações tivessem adoptado o híbrido “fic-doc”, *execution dependent*, como incontornável.

O script nos “American Indies”

Fixemos apenas uma das mais conhecidas descrições da situação criada no cinema americano em matéria de *screenwriting* a partir da década de 60 (Stempel, 2000: 197) (79), situação associada à crise dos grandes estúdios e à emergência de uma *New Hollywood*:

“Screenwriters in American films have traditionally come from a great variety of backgrounds, but it was not until the sixties that screenwriters came straight out of film schools. Film schools had been in existence for some time, but it was not until the second round of youth movies that the studios opened up to student filmmakers. The filmmakers who came through film schools brought several qualities, both good and bad, with them. Film history courses gave them an appreciation of film, which showed itself in different ways. Many film students became hooked on older American films and admired their narrative drive, which led them to make mainstream American films. Too often, however, students had no experience other than old films to use the subject matter for their films. On the other hand many students in the sixties were enamored with the European film movements and were more interested in expanding the cinema than entertaining and telling a story. At their best, these graduates made films that went beyond basic moviemaking; at their worst, their films were incoherent”.

Citámos atrás o cinema “moderno”, predominantemente europeu, mas também poderíamos falar de duas décadas de realizadores independentes norte-americanos como Jim Jarmusch, David Lynch, Quentin Tarantino, Gus Van Sant, Christopher Nolan, os irmãos Ethan e Joel Coen, Todd Haynes, Hal Hartley, Allison Anders, Harmony Korine, Miranda July, Richard Linklater (Murphy, 2007) (80). Em todos eles há uma nova atenção dada ao *script*, que, embora longe das estruturas narrativas que o *mainstream* de Hollywood consagrou, não perde a sua centralidade como motor do desenvolvimento de projectos (81). Essa “nova atenção” pode significar que o *script* deixa de funcionar como “prisão” para o realizador, à semelhança do que amiúde se passou na tradição disruptiva do cinema “moderno”. Veja-se o que diz Gus Van Sant sobre o modo como trabalhou em *Elephant* — caso extremo de ausência de *script* (que evoca a experiência de Fellini em *Otto & Mezzo*) — citado por J. J. Murphy (82):

“For me, the screenplay’s always been something that you work on in private, and then you use that on the set. You basically copy it. You transfer it, and in that transferring period, you’re very busy interpreting the actual screenplay and there’s not a lot of room for extra stuff – the *fun* stuff – that’s outside the screenplay. So when I got rid of the screenplay, I found that there was only the fun stuff.”

Comenta Murphy, a respeito desta metamorfose, ou transfiguração, do *script* convencional:

“The fun stuff includes being able to improvise scenes that rely on what Van Sant calls “ordinary conversations rather than scripted conversations.” The elimination of scripted dialogue permitted him the flexibility to approach the narrative in more formal and visual terms. (...) Van Sant drew heavily on an Eastern European art-cinema tradition of utilizing long takes and intricate camera movements found in films by Miklós Jancsó and Béla Tarr. For much of *Elephant*, Van Sant uses extended tracking shots to follow his teenage characters as they traverse the seemingly endless and intersecting corridors of a suburban high school. These tracking shots provide the formal basis for temporally linking together the various scenes that comprise the story of two youths who methodically gun down their unsuspecting high school classmates”.

O mesmo autor comenta também, a propósito de *Stranger than Paradise*, de Jim Jarmusch, que teria sido difícil tomar a decisão de financiar o filme com base no respectivo *script* de 1982, porque não se tratava do género de obra que existisse previamente, “literariamente”, em papel, apenas se afirmando, uma vez filmada, aos níveis visual e estilístico, “dependendo da execução”, isto é: não era possível prever, a partir das pouco mais de cinquenta páginas do *script*, em que é que o escrito iria tornar-se, no ecrã. O financiamento torna-se, nestes casos, num acto de fé. No caso, uma primeira parte do filme foi exibido num par de festivais europeus como uma curta-metragem, e foi ali que o realizador conseguiu garantias de financiamento do resto da obra (83).

O próprio Jarmusch disse, então, que o seu *script* era mais uma “proposta de filme” do que aquilo a que os manuais de *screenwriting* chamam *screenplay*. Todos estes procedimentos — o de Van

Sant e o de Jarmush, entre muitos outros — evocam irresistivelmente as declarações de “libertação” do *script* convencional por numerosos cineastas “modernos” das décadas de 60 e 70 do séc. XX. Mas o problema mantém-se: como financiar um projecto desenvolvido desta forma, a não ser transformando a aposta nele no *pari pascalien* assente na fé?

Em Portugal, também cineastas como Pedro Costa e outros conseguiram, eventualmente, ser subsidiados com base em projectos de filmes que pouco ou nada têm a ver com *scripts* convencionais e que, por esse motivo, se vêem a si próprios como “territórios libertados da canga narrativa”, apenas “dependentes da execução” e tendendo para o “híbrido fic-doc”. Certo é que muitos neófitos vêem neste *modus faciendi* algo que está ao seu alcance, e esperam ver-se financiados porque, evidentemente, se crêem tão merecedores dessa fé como Van Sant ou Jarmush. Até que o seu desespero por não serem financiados se torne numa doença crónica, dificilmente abandonarão a convicção de que são merecedores de financiamento, ou contribuirão de modo efectivo para alterar a cultura organizacional dominante em matéria de desenvolvimento de projectos. Este posicionamento representa, sim, a manutenção de uma cultura organizacional *atomizada* e *fragmentada*, excessivamente dependente do indivíduo (onde o indivíduo determina os *valores partilhados*, impondo-os, no seu sub-grupo de pertença, em função dos seus padrões de liderança, que tendem a afirmar-se como contra-poderes).

Objectos únicos — sim, mas

Um tal panorama não significa que não tenham surgido ao longo dos anos, no seio desta cultura organizacional, talentos individuais das mais diversas estaturas. É o caso (excepcional pela sua duração) de Manoel de Oliveira, mas também, entre outros, os de Fernando Lopes, João César Monteiro, Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, António Reis, António Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa, João Botelho, João Mário Grilo, José Álvaro Morais, João Canijo, Pedro Costa, Teresa Villaverde, Mário Barroso, Jorge Silva Melo, Joaquim Leitão, Manuel Mozos, Edgar Pêra, Vítor Gonçalves, ou casos mais recentes como os de Marco Martins e Miguel Gomes, todos muito diferentes entre si. Diz a este respeito Marco Martins, realizador de *Alice* (2005) (84):

“Se escolhermos três exemplos, Manoel de Oliveira, Pedro Costa e João Canijo, verifica-se que nada têm a ver uns com os outros. Há uma marca de heterogeneidade. De que se fala, [então], quando se fala de cinema português?”

Essa heterogeneidade, essa *diferença* específica, individual, torna-se facilmente no valor principal de uma pequena cinematografia e dos seus autores, que esperam, através da sua obra, alimentar o já referido “partido filo-português” na crítica internacional. Diz o mesmo Marco Martins, sobre esta compulsão para o *diferente*:

“Hoje o cinema mais exportável e melhor é o das pequenas cinematografias (asiáticas e sul-americanas, por exemplo). Esse cinema é pensado de forma original, e é assim que quero os meus filmes: objectos únicos. Que pode levar um filme português a ser visto no estrangeiro? O ser diferente” (85).

Mas tudo se complica quando tentamos definir essa *diferença*, a que é sempre atribuído um valor salvífico excessivamente genérico, benevolente e auto-complacente. Os textos teóricos de Dziga Vertov e de Eisenstein, do expressionismo alemão, do dadaísmo, do néo-realismo italiano, de Bazin e de Bresson, da *nouvelle vague* francesa, de Pasolini, dos *angry young men* britânicos, do *Neue Kino* alemão ou o manifesto do grupo *Dogma 95*, entre muitos outros, permitiam entender de que diferenças falavam os seus autores. Tal não ocorre no seio de uma cultura organizacional *atomizada* e *fragmentada* como a dos cineastas portugueses. Na situação actual, é mais provável que uma cultura organizacional *integradora* surja no grupo de produtores, realizadores, actores e equipas técnicas interessados em apostar no *entertainment* cinematográfico e televisivo, que buscam eficácias comunicacionais apoiadas em gramáticas clássicas, do que no grupo disperso dos interessados no cinema independente e de autor, cujo “céu” é o seu reconhecimento, pelos aparelhos críticos e pelos públicos, como parte do *international art cinema*.

Uma das expressões desta cultura organizacional *atomizada e fragmentada* é a quase inexistência de organizações (micro-empresas, por exemplo) constituídas por recém-formados pelas escolas da especialidade. Em vez de se juntarem empresarialmente com base numa leitura partilhada da realidade e em convicções grupais que motivem uma intervenção concertada nessa realidade, os recém-formados tendem a dispersar-se individualmente no mercado existente, esperando encontrar nele a oportunidade da sua afirmação pessoal.

Resumamos de novo: há, decerto, vantagem em separar claramente as etapas do desenvolvimento de um projecto, sendo que a pré-produção, ou preparação, tende hoje a expandir-se em períodos e tarefas mais vastos. O argumentista ou argumentistas podem, ou não, estar presentes em fases subseqüentes do trabalho, mas o *script* deve ser entregue como acabado à realização (independentemente de modificações de que venha a ser alvo) para se desenvolver a preparação do filme. O *casting*, as *répérages* dos locais, a planificação minuciosa do *script*, envolvem directamente a produção, a realização, a direcção de fotografia, a *art direction*, a direcção de som. É desejável que a realização trabalhe intimamente com a produção, com a *art direction* e com a direcção de fotografia em torno das *répérages*, por exemplo. E muitos locais levantam problemas de captação de som directo, ou “diegético”, pelo que é conveniente que a direcção de som intervenha cedo na preparação do projecto. As cenas previsivelmente mais problemáticas precisam de ser especialmente tidas em consideração, desde a preparação, por todas as competências técnicas que estarão nelas envolvidas.

A conquista, pelos actores, da intimidade com o projecto, que se iniciou pelo estudo e discussão do *script* e se foi traduzindo em exercícios de direcção e de *mise-en-scène*, eventualmente traduzidos em maquetes de cenas, é um *work in progress* que deve ter sido posto em movimento desde o *casting*.

As filmagens representam necessariamente a confluência de toda a preparação feita, e mais realizadores — devido à evolução dos equipamentos de captação de imagens e de som — tendem hoje a montar os materiais filmados, na medida do possível, cena a cena, à medida que estes vão sendo produzidos, para poderem controlar mais de perto e mais imediatamente os resultados, dando-os como bons ou corrigindo-os. Isso significa que o *editing* também é chamado a intervir mais cedo, estando presente nas filmagens e preparado para testar a qualidade dos materiais. A separação das etapas de desenvolvimento de um projecto não desapareceu, mas envolve hoje maior velocidade, mais simultaneidade das interacções e mais disponibilidade das competências técnicas exigidas.

No cinema independente e de autor, a pós-produção, ocupada pela homogeneização da imagem, pela montagem e pelo som, tende a conservar dinâmicas herdadas e predominantemente estabilizadas, mas trabalha hoje, cada vez mais, em simultâneo com a finalização de eventuais *making of* e dos restantes materiais promocionais. A tendência geral é para a concentração de mais trabalhos diversificados, mas articulados uns com os outros, no mesmo período de tempo — o que exige uma notória subida de patamar em termos de organização.

Em busca de respostas

Há um conjunto de questões que vale a pena colocar aos realizadores portugueses contemporâneos (desdobrando-as e adaptando-as para as colocar depois, igualmente, a produtores) com vista à clarificação dos seus procedimentos e modos de trabalho, no seio da cultura organizacional que, apesar das diferenças entre eles, estabelece o chão comum ao desenvolvimento dos seus projectos:

— Como nasceu a ideia inicial do seu filme ou filmes? Discutiu-a com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos? Quem? Quanto tempo gastou na definição da ideia? Em que materiais ganhou ela forma (*story line*, sinopse, caracterização e tipologia de personagens, descrição de locais, *casting* previsível, previsão geral de custos, outros)? O seu produtor foi abordado nessa fase inicial? De que modo? Que temas ou questões foram discutidos durante essa abordagem?

— Quem escreveu ou adaptou o *script* dos seus filmes? Que participação teve nessa escrita? O seu produtor acompanhou de algum modo esse trabalho? De que modo? Se foi você o autor, trabalhou sozinho? Se trabalhou em equipa, qual a constituição desta e que competências específicas convergiam nessa equipa? Aceitaria que o seu produtor, ou alguém em quem ele delegasse essa tarefa, discutisse consigo os conteúdos do *script*? Que características e competências deveria essa pessoa possuir? Conheceu esse *script* diversas versões? Quantas? Porquê? Quanto tempo demorou o processo de escrita, e quantas pessoas estiveram nele envolvidas, e em que fases?

— Em que fase do projecto iniciou a preparação do filme propriamente dita? Que limitações marcaram as suas *répérages*? Que competências técnicas (*art direction*, produção executiva, direcção de fotografia, direcção de som, outras) estiveram envolvidas nas *répérages*? Que limitações marcaram o seu *casting*? Pôde contratar os actores com que queria trabalhar? Que tipo de disponibilidade foi possível contratualizar, quer com eles, quer com as competências técnicas com que precisou de discutir o projecto? O seu produtor associou-se de algum modo à preparação do filme? De que modo? A equipa contratada discutiu em conjunto o projecto, durante a sua preparação? Se sim, com que resultados?

— Que limitações e dificuldades encontrou durante as filmagens? Surgiram, nas filmagens, problemas novos, não-previstos pela preparação? De que magnitude e relevância? Como lidou com eles? Como descreveria a sua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens? Que competências técnicas lhe faltaram, ou se mostraram pouco capazes de resolver os problemas levantados? Porquê? Que relações manteve com a direcção da fotografia, com vista à obtenção dos resultados que pretendia? E com os actores? Como caracteriza a sua forma de trabalho com os actores? Como a justifica? E com a produção executiva? De que modo foi controlando os resultados das filmagens? O seu produtor associou-se de algum modo a esse controlo? De que modo?

— Que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção? Durante a montagem, sentiu necessidade de filmar mais, por se ter tornado evidente que faltavam cenas, *takes*, sequências que a preparação não previra? Se sim, qual a relevância e a percentagem do material em falta? Ao mesmo tempo, sobrou-lhe material inútil, de que teve de prescindir? Se sim, que relevância tinha esse material, e qual a percentagem desse material de que prescindiu? De que modo trabalhou com a direcção de som e que intervenção teve o realizador no *design* da banda sonora?

— Se fez ou encomendou um *making of* do(s) seu(s) filme(s), como foi desenvolvido esse projecto? Em que fase foi iniciado? Qual a dependência ou a autonomia da responsabilidade do *making of* face às competências técnicas e artísticas envolvidas no(s) projecto(s)? O *making of* estava previamente orçamentado, e foi financiado em conjunto com o projecto? Os restantes materiais promocionais foram previstos, planificados e dotados de orçamento suficiente? A quem entregou a responsabilidade de os concretizar? Qual a articulação entre o produtor, o realizador e as restantes competências técnicas na produção do *making of* e dos restantes materiais promocionais?

— Como foi desenvolvido o orçamento prévio sujeito à análise do financiamento? Trabalhou com o seu produtor na especificidade orçamental do projecto, tomando decisões prévias sobre a gestão interna dos montantes envolvidos? Foi criada pelo seu produtor alguma forma de controlo do desempenho orçamental? O orçamento entregue ao financiamento satisfazia as prioridades e características do projecto? Quem financiou estabeleceu com o seu produtor as formas de acompanhamento da execução orçamental? De que modo? O orçamento com que aceitou trabalhar foi suficiente para desenvolver e executar o projecto que se propôs realizar? Se sim, pensa que teria sido possível melhorar a distribuição interna dos gastos? Se não, porque aconteceu isso, e que aprendeu com a experiência?

— Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores via Internet? Exibidores que exploram o circuito comercial das salas de cinema associaram-se de algum modo ao projecto? Em que fase do seu desenvolvimento e de que forma, concretamente? Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, com vista à distribuição e exibição internacionais? E essa necessidade foi orçamentada?

— Nos últimos anos, teve possibilidade de contactar, com vista a troca de experiências e a formação, com os seus pares internacionais, para poder comparar práticas de desenvolvimento de projectos, competências presentes ou ausentes na diversidade das situações nacionais, tendências e formas de organização da produção? Em que âmbito e em que qualidade? À margem das associações profissionais existentes no seu país, está ligado a organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção, distribuição e exibição?

Quanto mais respostas concretas se obtiverem a estas e outras questões, mais nos encontraremos em condições de repensar a cultura organizacional do cinema português contemporâneo — isto é, de partir de um *corpus* empírico e descritivo para um diagnóstico das disfunções que mais o prejudicam e para mais exigentes metodologias de desenvolvimento de projectos. Até lá, e salvo excepção, (sempre as houve) apenas será possível produzir mais do mesmo, porventura deixando, por desleixo, agravarem-se procedimentos, contratualizações e hábitos de trabalho tendencialmente incapacitantes.

Seria absurdo sugerir que as preocupações aqui expressas com a cultura organizacional do cinema português contemporâneo apontam para sua submissão a uma cultura “managerial”, e que eventuais saltos qualitativos na maneira de desenvolver projectos cinematográficos “de autor” e “independentes” dependeriam dessa submissão a uma “gestão” de modelo “universal”, indistintamente aplicável à produção de automóveis, de frigoríficos ou à de filmes. A supremacia do “management” indistinto na cultura ocidental (Anne Legaré, 2009) (86) não substitui com vantagem a alteração dos procedimentos característicos de cada *teknê* artística.

“Não existe Arte, só existem artistas”. De acordo. Mas os artistas do cinema, como ontem o aprendiz corporatista do atelier Da Vinci e hoje o prático de *school lab* ou em situação de estagiário, têm de mergulhar nas melhores práticas contemporâneas das suas artes, para poderem vir a fabricar os “objectos únicos” e “diferentes” que lhes permitirão sair do *ghetto* da menoridade kantiana em direcção à maioridade das competências adquiridas, e reconhecidas pela recepção — a publicada e a pública. ■

Notas do texto

1. Gombrich, E. H., *The Story of Art* [1950], *pocket edition*, Phaidon, 2006.
2. Sobretudo com Michel Foucault (desde os seus *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, *Les Mots et les Choses — Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, até *Dits et écrits*, ed. Defert e Ewald, Paris, Gallimard, 1994, 4 vol.; com Gilles Deleuze (desde os seus *Différence et répétition*, Paris, Epiméthée - P.U.F. 1968, *Logique du sens*, Paris, Minuit, Col. " Critique ", 1969, até *L'Anti-Oedipe — Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, Col. " Critique ", 1972/1973, *Mille Plateaux — Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, Col. " Critique ", 1980, e *Qu'est-ce que la philosophie?* Col. " Critique ", Minuit, 1991., estes três últimos escritos com Félix Guattari); e com Richard Rorty (*Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton Un. Press, 1979, *Consequences of Pragmatism*, Un. of Minnesota Press, 1982, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge Un. Press, 1989, e *The Linguistic Turn — Essays in Philosophical Method*, The Un. Of Chicago Press, [1967] 1992).
3. O próprio Gombrich voltou diversas vezes à frase inicial do seu livro, para a comentar e tornar mais compreensível. Veja-se, por exemplo o que ele diz em “Press Statement on The Story of Art”, in *The Gombrich Archive*, © 2005, www.gombrich.co.uk: “I opened the text with a remark I did not invent, the statement: There really is no such thing as art, there are only artists. One of the rhetorical functions of this opening arises out of the wish to reassure any reader who might feel intimidated by big abstract nouns, what I call art with a capital A. But this opening also implies the theoretical position that underlies the whole book. Briefly, I propose to go back to

earlier usage, to the time when the word 'Art' signified any skill or mastery, as it still does when we speak of the 'Art of War', or the 'Art of Love', or as Whistler did 'The gentle art of making enemies'. This good old usage was replaced in the Romantic Period by the one that is still in current use according to which the word 'Art' stands for a special faculty of a human mind to be classified with religion and science. It is an interesting shift in meaning but it cannot concern me here. Suffice it to say that when you replace the word 'Art' by the word 'Skill' in the opening sentence, it ceases to look challenging or paradoxical: There can be no skill in the abstract, skill is always for something and the skill with which this book is concerned is mainly that of image making".

4. Gombrich, op. cit., "In Search of New Standards — The late nineteenth century", pp. 411—427.

5. Tomo o termo "aquário" de Paul Veyne, que o usou como quase-sinónimo de "epistema" no seu *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Des travaux», 1983.

6. *Teknê* (plural: *teknai*) significou para Aristóteles (cf. *Retórica*) arte, ofício, habilidade, técnica — a "disposição produtiva do intelecto prático correctamente ordenado", mas também a potência (*dynamis*) activa, capaz de ser fonte de mudança em artefactos, e por meio da qual o artista trabalha a sua matéria "bem" ou de acordo com a sua intenção, transformando-a em outra coisa.

7. Mas a estética já não é, para nós, normativa, pelos menos desde a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant (1790). E, admitindo que, na sua indagação do mundo percebido, ainda se ocupa da beleza, é difícil dizer sobre esta mais do que disse Francis Ponge em "l'objet, c'est la poétique": "Chacun de nous, tant que nous sommes (Cada um de nós, enquanto somos) / connaît bien, je suppose, sa Beauté. (conhece bem, suponho, a sua Beleza.) / Elle se tient au centre, jamais atteinte. (Ela ocupa o centro, nunca alcançada.) / Tout en ordre autour d'elle. (Tudo em ordem em seu torno.) / Elle, intacte. (Ela, intacta.) / Fontaine de notre patio". (Fonte do nosso pátio.)

8. Para o Foucault de *Histoire de la folie à l'âge classique* (edição revista na Gallimard, 1972), precisamente, a loucura, nas épocas que ali se estudam, é facilmente definida como "ausência de obra".

9. Sejamos claros: a prevalência dos *singulares* (por exemplo, da ideia de *pessoa*), lá onde ela foi possível e sobretudo no mundo "moderno", não impediu nunca a geração, pelas sociedades, da ideia de "pacto social", "contrato social", a instauração impositiva de aparelhos jurídicos e políticos normativos, etc. A prevalência dos *singulares* significa, sim, que se trata de uma instância que é indispensável defender continuamente, de modo radical, para que ela não seja subsumida pelos *universais* que tendem a sobrepor-se-lhe, também continuamente. A sabedoria, nesta matéria, consiste em não prescindir nunca da defesa radical de cada um dos termos (irredutíveis um ao outro), aceitando como necessária essa relativa oposição paradoxal. O mundo moderno extremou a contradição entre individualismo e homogeneização do gosto via sociedade do consumo e indústrias culturais (Luc Ferry, *Homo Aestheticus — L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990), ou entre individualismo e colectivismo (nas sociedades totalitárias), produzindo as "sociedades individualistas de massas" em que vivemos (Dominique Wolton, *Penser la Communication*, Paris, Flammarion, 1997).

10. Veyne, Paul, *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, capítulo "Le scepticisme de Foucault", pp. 59-81.

11. Foucault, Michel, *Le gouvernement de soi et des autres (Cours au Collège de France, 1981-1984)*, Paris, Gallimard/Seuil, 2008.

12. *Imagem* nºs 13, 14 e 15, de Janeiro, Fevereiro e Março de 1952.

13. Os textos da *Imagem* aqui citados foram interessantemente comentados por Marta Pessoa in *Adaptações do real — a literatura néo-realista no cinema português*, dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, FCSH, UNL, 2009.

14. Sobre a sobrevivência do néo-realismo em Portugal, v. Mário Sacramento, *Há uma estética néo-realista?*, Lisboa, D. Quixote, 1968, reed. Vega 1985. Sacramento, para quem o néo-realismo em Portugal foi apenas literário, (ele não considera a pintura néo-realista em Portugal, que teve uma existência forte e culturalmente significativa) admitia que ele "foi colhido ou tolhido (...) por uma adversidade a que não conseguiu eximir-se: a de a literatura ser a única expressão viável de aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário" (p.22). Mas, se admitia que o ciclo do "primeiro néo-realismo" estava encerrado, Sacramento esperava igualmente uma sua transubstanciação, uma regeneração futura: "O degelo existencial que se descortina nas obras mais recentes de alguns néo-realistas [ele acabou de citar *Domingo à tarde* de Fernando Namora], e a antítese, em âmbito caracterizadamente existencialista, que a obra de Vergílio Ferreira constitui, parecem indicar que o processo seguirá por aí até que atinja uma terceira fase de negação da negação" (p. 45 da ed. Vega).

15. Usamos a expressão na esteira de Pettigrew, A.M., "On studying organizational cultures", in *Administrative Science Quarterly*, 24, 1979, pp 570-581: "In order for people to function within any given setting they must have a continuing sense of what that reality is all about in order to be acted upon. Culture is the system of such collectively accepted meanings operating for a given group at a given time...". Mais tarde, Schein, Edgar. H., "Coming to a New Awareness of Organizational Culture", in *Sloan Management Review*. Vol. 25, 1984, nº 2, diz que "Cultura organizacional é o padrão de pressupostos básicos que um dado grupo inventou, descobriu e desenvolveu, aprendendo a lidar com os problemas de adaptação externa e integração interna, e que têm funcionado suficientemente bem para serem considerados válidos e serem ensinados aos novos membros, como o modo correcto de compreender, pensar e sentir, em relação a esses problemas". Para um estudo mais aprofundado da noção, v. também Dawson, S., *Analysing organizations*. 2ª ed., Houndmills Macmillan Press, 1995; Robbins, S. P., *Comportamento Organizacional*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora, S.A., 1999; Mabey, C. e Salaman, G., *Strategic human resource management*, Blackwell Publishers, Lda. Oxford, 1995; e Martin, J., *Cultures in organizations*, N.Y, Oxford University Press, 1992.

16. Enquanto em Portugal ocorriam estas mudanças, em França os cineastas da *nouvelle vague* debatiam-se directamente com o poder político. Em 1966, André Malraux, ministro de Estado encarregado dos Assuntos Culturais no governo gaullista de Georges Pompidou, não toma posição contra a proibição de exibição de *Suzanne*

Simonin, La Religieuse de Diderot, de Jacques Rivette, por um secretário de Estado (embora pouco depois selecione o filme para o festival de Cannes). No momento da proibição, J.-L. Godard escreve a Malraux a seguinte carta (cit. por Hervé Hamon e Patrick Rotman in *Génération, 1., Les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987): “Tinha razão o seu patrão. Tudo se passa a um nível vulgar e subalterno... Felizmente, para nós, que somos intelectuais, você, Diderot e eu, o diálogo passa-se a um nível superior. Sendo cineasta como outros são judeus ou negros, eu começava a estar farto de ir ter consigo pedir que intercedesse junto dos seus amigos Roger Frey e Georges Pompidou para obter o perdão de um filme condenado à morte pela censura, essa gestapo do espírito. Mas, Deus do céu, nunca pensei ter de fazê-lo pelo seu irmão Diderot, jornalista e escritor como você, e pela sua Religiosa, minha irmã. (...) Se não fosse prodigiosamente sinistro, seria prodigiosamente belo e comovente ver um ministro (...), em 1966, com medo de um espírito enciclopédico de 1789 (...). Mas nada há de espantoso nessa cobardia profunda. Você faz a política da avestruz, com as suas memórias interiores (...). Eu telefono-lhe do estrangeiro, de um país longínquo, a França livre (...)”. François Truffaut, preso pelas filmagens de *Fahrenheit 451*, “lê e aprova” a carta a Malraux.

17. Jornal *Público* de 21/08/2009, suplemento “Ípsilon” pp. 11-13, entrevista conduzida por Luís Miguel Oliveira.

18. Posteriormente, Mozos “desedipizou” esta versão das relações entre gerações de cineastas (v., adianta, a entrevista com ele, conduzida por Miguel Cipriano).

19. Kant, *Was ist Aufklärung*, 1784, publicado na revista *Berlinisch Monatsschrift* em Dezembro do mesmo ano. A sua Crítica da faculdade de Julgar, que abre as portas da estética moderna, só é publicada seis anos depois.

20. Foucault, *Le gouvernement de soi...*, p. 14. Com o seu “Il faut être absolument moderne”, Rimbaud viria muito mais tarde a metamorfosear, no domínio das tekna artísticas, o imperativo de actualidade e de resposta ao presente.

21. Idem *ibid.*, p.25.

22. Idem *ibid.*, p.29.

23. Idem *ibid.*, p. 32.

24. Sobre heteronomia e autonomia, v. o meu *Culturas narrativas...*, op. cit., “Valores narrativos e heteronomia”, pp. 38-39.

25. Idem *ibid.*, “As pequenas diferenças excessivas”, pp. 169-181.

26. “Normalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à *mise-en-scène*. *N’Os Verdes Anos* tentou-se ir contra isto; o que mais interessava era a relação entre o *décor* e a personagem, o tratamento da matéria cinematográfica”. Paulo Rocha *apud* Paulo Filipe Monteiro, in “A escrita e os escritores no cinema português”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII, 2005, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, Roma, pp. 63-78. Esta dimensão explícita da preferência pela matriz poética encontra talvez o seu expoente com *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, realizado em 1976: as diversas narrativas que atravessam o filme têm sobretudo valor ora poético, ora etnográfico. Também encontramos a defesa da matriz poética do cinema num raro artigo de Manoel de Oliveira, “The Land of Dreams”: “Europe is the land of film and film is the land of dreams — to understand this is a poetic act. (...) The expressions, being poetic, are to some degree mysterious, since they stem from the subconscious or feelings beyond the bounds of reason, as well as deep revelations of hidden feelings that overlay reason. That is why such riches, so obvious in film, are difficult if not impossible to define or explain. Nevertheless, this is a condition that is typical of the Arts.” (Oliveira, Manoel de, in *Projections 15, European Cinema*, Peter Cowie e Pascal Edelman, ed., The European Film Academy, Faber and Faber, 2007, pp. 20-24).

27. Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico* (parte terza), Garzanti, Milano 1972, 1991; trad. port. *Empirismo Herege*, Assírio & Alvim, 1982, ISBN: 9789723700466; e *Cinema di Poesia*, Comune di Reggio Emilia, Comune di Correggio, Ottobre 1985.

28. Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, 1974, ISBN 0-306-80335-6 (edição original 1972, Berkeley University Press). As páginas citadas são as da edição Da Capo.

29. Noutras condições que tivessem definido um tal estilo, esse cinema de matriz “poética”, “não-narrativa”, poderia ter ocupado o lugar que Foucault atribuiu um dia a Ann Radcliffe (“Qu’est-ce qu’un auteur?”), in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63^{ème} anée, n^o 3, Julho-Setembro de 1969, retomado em *O que é um autor*, Vega, Passagens, 7^a ed., 2009, pp. 58-59): “Ann Radcliffe não escreveu apenas *The Castles of Athlin and Dunbayne, The Mysteries of Udolpho* e alguns outros romances, ela tornou possíveis os romances de terror do começo do séc. XIX e, nessa medida, a sua função de autor excede a sua própria obra (...). Os textos de Ann Radcliffe abriram o campo a um certo número de semelhanças e analogias que têm por modelo ou princípio a sua própria obra. Esta contém signos característicos, figuras, relações, estruturas que puderam ser reutilizadas por outros”. Ou seja: sem serem “instauradores de discursividade”, os seus romances abriram caminho a um sub-género, com a sua gramática e a sua retórica próprias.

30. No presente texto apenas nos referimos a longas metragens ficcionais, apesar da relevância que as curtas têm, tradicionalmente, no universo em referência, e da importância crescente do documentário. A opção deve-se exclusivamente à vantagem de limitar os objectos de reflexão, mas será indispensável expandir a análise de forma a incluir os dois outros registos referidos.

31. Dada a natureza específica da criação artística e cultural, numerosos autores salientam a sua inscrição sobretudo individual ou como “contra-cultura”, e não partilhariam a ideia de que a actividade dos artistas ou dos produtores culturais pode ser observada em termos de cultura organizacional. Sintetizando as convicções destes autores, escrevem Jackson, Elisabeth K., e Kebede, Alemseghed (“La culture et la production de masse: les industries culturelles”, in *Histoire de l’Humanité, le XX^e. siècle de 1914 à nos jours*, Unesco, Paris, coll. Histoire Plurielle, 2009, pp. 924-933): “Jensen (‘An Interpretative Approach to Culture Production’, in Rowland e Watkins (ed.), *Interpreting Television: Current Research Perspectives*, vol.12, Beverly Hills, Sage Publications, 1984) afirma que é impossível estudar a cultura como um produto de forças não-interpretativas. Estas forças, que compõem o carácter e a natureza dos materiais culturais, são definidas por suposições, preconceitos e opiniões dos produtores respeitantes ao seu trabalho, aos seus negócios, ao público, à época, ao género: ‘o material cultural não é tratado como sabão por

fatores organizacionais, técnicos ou económicos'. Collins (*Uncommon Cultures: Popular Cultures and Post-Modernism*, Londres, Routledge, 1989), por seu turno, opõe-se aos teóricos críticos para quem a cultura é essencialmente controlada pela elite do poder — é o contrário que parece verdadeiro. A produção e o consumo de cultura ocorrem de modo descentralizado e imprevisível, e são multitudinários. É, por isso, impossível, diz Björkegren (*The Culture Business*, Routledge, N.Y., 1996), o controlo totalitário sobre a produção e o consumo das artes". Independentemente da justeza destas declarações, o cinema, arte e indústria, conheceu e conhece, ao longo da sua história, formas e modos de produção a que correspondem diversas culturas organizacionais.

32. Martin, J., *Cultures in organizations*, N.Y., Oxford University Press, 1992.

33. No que se refere ao apoio à produção de longas-metragens de ficção, o montante máximo atribuído a cada projecto é de 700.000 € (140 mil contos) — valores de 2009.

34. Há excepções: João César Monteiro fez filmes “históricos” ou “de época” reduzindo ao mínimo as necessidades da produção e teatralizando a baixo custo as alusões epocais. A “marionetização” (redução a um “teatro de marionetas”) ou a teatralização das situações e da *mise-en-scène* foram frequentemente a solução encontrada por cineastas portugueses para lidarem com reconstituições históricas (veja-se também *O Bobo*, de José Álvaro Morais, que esteve sete anos em produção, 1980-1987). Essa teatralização importada para o cinema tem por vezes a sua origem em experiências como as de Syberberg e Schroeter e inovam em matéria de *mise-en-scène*, dando origem a uma nova estética. Mas Manoel de Oliveira realizou uma co-produção luso-franco-espanhola, *Non ou a vã glória de mandar* (1990), com um excepcional orçamento (o oficialmente divulgado) de 750.000 contos (3.750.000 €), onde reconstituiu trechos da batalha de Alcácer Quibir com um número invulgar de guerreiros a cavalo e de adereços de época (e também momentos equivalentes da guerra colonial), como sublinhava Bénard da Costa na sua ficha da Cinemateca Portuguesa de 8 de Março de 1991 (COSTA, João Bénard da, *Non ou a Vã Glória de Mandar*, “Cinema e História: História e Identidade Nacional”, Cinemateca Portuguesa, pasta 44, 491-494, Lisboa, 1991). Mas, em *O Quinto Império — Ontem como hoje* (2004), feito a partir da peça *El Rei D. Sebastião*, de José Régio (1949), regressa aos baixos orçamentos.

35. *O contrato* (Nicolau Breyner, estreado em Janeiro de 2009, 18 cópias, 45.379 espectadores em sala em 8/11/09), e *Second Life* (Nicolau Breyner e Miguel Gaudêncio, também estreado em Janeiro de 2009, 25 cópias, 90.033 espectadores em sala na mesma data), são os exemplos mais recentes dessa tentativa de fazer filmes mainstream à portuguesa. Noutros registos, *Um amor de perdição*, de Mário Barroso, estreado em Abril de 2009, 15 cópias — escolhido como filme português candidato aos Óscares de 2010 por um júri constituído por Margarida Gil (Associação Portuguesa de Realizadores), Patrícia Vasconcelos (directora da ACT), Pedro Mexia (subdirector da Cinemateca Portuguesa), Pedro Camacho (Associação de Produtores de Cinema), José Carlos de Oliveira (Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisuais) e Pedro Homem de Mello (Tobis Portuguesa) — tinha feito, na mesma data, 4.755 espectadores em sala. *A corte do Norte*, de João Botelho, estreado em Março de 2009, 8 cópias, fizera, ainda na mesma data, 2.707 espectadores em sala. *A esperança está onde menos se espera*, de Joaquim Leitão, estreado em Setembro de 2009, 40 cópias, ia nos 38.894 espectadores em sala. *Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues, estreado em Outubro, 10 cópias, ia nos 5.286 espectadores, aproximando-se dos 5.821 de *Singularidades de uma rapariga loura*, de Manoel de Oliveira, estreado em Abril (cinco cópias).

36. Dioume, Oumar, “L’influence de la science et de la technologie sur l’art et la culture intellectuelle”, in *Histoire de l’Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, vol. VII, Unesco, Paris, coll. Histoire plurielle, 2009, pp. 914-923: “Por tecnocultura entendemos a cultura submersa na tecnologia omnipotente, que tem efeitos omnipotentes e onde quotidianamente nos banhamos. (...) Trata-se de uma imbricação que (...) engendrou uma cultura económica fundada sobre o feticismo da eficácia. Mas tal imbricação, rica em potencialidades extraordinárias para a criação cultural e artística, também comporta (...) o risco de aceleração de um processo de uniformização adverso à necessária diversidade das culturas, que deve continuar a ser uma das riquezas da humanidade”. V. também, sobre a diferença entre expressão e técnica, Oliveira, Manoel de, “The Land of Dreams”, loc. cit.: “Nowadays, the aim is to attract the public in the most vulgar and increasingly mediocre fashion, in ways that are increasingly stereotyped and sophisticated in terms of technique — as if technique belonged to the realm of expression and not of that of science. We believe that expression is the very essence of art and not technique, that belong to science — although art can use technique to enhance its expression.”

37. V. a entrevista com João Botelho, conduzida por Marta Simões e Jorge Jácome.

38. Para simplificar as definições do que aqui designamos por filmes *mainstream*, de autor, independentes e de *low budget*, remetemos o leitor para Hayward, Susan, *Cinema Studies, The Key Concepts* [1996], 3rd edition, Routledge, GB, Cornwall, 2006, designadamente para as entradas “Auteur/Auteur Theory/ Politique des Auteurs”, “Independent Cinema” e “Dominant / Mainstream Cinema”.

39. Chaudhuri, Shohini, *Contemporary World Cinema*, Edinburgh University Press [2005] 2008. Logo na sua Introdução, escreve o autor: “World cinema is a term which has gained currency in recent years although its usage and meaning is far from settled. It is sometimes deployed as a catch-all term (...). This book, however, adopts it in a more specific sense, not only to refer to national cinemas outside Hollywood (...) but also to assert the importance of placing the national within the regional and global perspectives. In an age where film practices and film audiences are increasingly globalised, ‘world cinema’ raises a distinct set of problems and issues and invites a different critical approach from national cinema studies — although there are many overlaps between the two. This often produces tensions between cinemas, as some are more internationally formed than others.”

40. Sobre a capacidade do cinema português para realizar, ou não, esse conjunto de desejos, cf. Paulo Leite, “Reflections on the way film projects are developed in Portugal”.

41. Está por estudar o vasto acervo de projectos de filmes (por exemplo, dos últimos vinte anos) apresentados aos concursos do ICA (e seus antecedentes) e nunca financiados nem realizados. Trata-se de centenas de projectos que é possível estudar ao nível do script, das notas de intenções da realização, das parcerias de produção propostas, do

caderno de encargos e, finalmente, das actas dos júris que os não viabilizaram, e onde essa não viabilização é justificada e argumentada por imposição legal.

42. V. a este respeito a entrevista com Margarida Cardoso, conduzida por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano: “Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar”.

43. O FICA, inicialmente gerido pela “Espírito Santo Activos Financeiros”, tem os canais televisivos generalistas, a ZON e o IAPMEI como participantes; atribuiu cinco milhões de euros à “Utopia Filmes” para a realização de seis longas-metragens, por financiamento indirecto, constituindo com ela a sociedade “Utopia Major Spot” (informação disponibilizada pela Associação Portuguesa de Realizadores). Do site da “Utopia Filmes”: “Utopia Filmes was created in 2004. In less than a year we made the biggest hit of Portuguese Cinema (“The Crime of Father Amaro”), which changed the way we view and think the movies made in our language. With two years, after several commercials, videoclips and TV shows, we made the most polemic movie of the Portuguese Cinema (“Corruption”), which became the top movie of 2007. With four years old, we made the movie with the biggest production value ever seen in our country (“Second Life”), which after a few weeks of release surpassed 90.000 paid admissions”.

44. Canudo, R., “La leçon du cinéma” [1919], in *L’usine aux images*, ed. Morel, J.-P., e Dotoli, G., Séguier Arte Editions, Paris 1995, p. 42.

45. A descida dos preços dos equipamentos também contribui para alimentar esta tendência: por exemplo, uma câmara Camcorder Sony HD modelo XDCAM PMW – EX3, com a sua mala rígida de transporte, o Final Cut Studio2 (Final Cut Pro 6, DVD Studio Pro4, Motion 3.0, Sound track 2.0 Pro, Color Com) e um computador Mac Pro Quade-Cor Intel Xeon 2.66 GHZ/1 Gb/250GB/SD/NV7300GT, com o seu kit de acessórios, custavam, a meio de 2009, menos de 14.000 € no total, e permitem realizar, pós-produzir, gravar e distribuir, por exemplo via Internet, qualquer filme digital. E a nova câmara Red One (corpo \$17.500, mais o *pack* de lentes e acessórios necessários), custava, na mesma data, cerca de \$29.000 (€ 21.400), oferecendo uma resolução de 4K, mais próxima do tradicional 35mm.

46. Todas as cenas citadas podiam ser visionadas, durante a redacção deste texto, no sítio internet da Daily Film Dose, <<http://www.dailyfilmdose.com/2007/05/long-take.html>>.

47. Sobre os efeitos das mudanças tecnológicas no cinema contemporâneo, v. Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon* [2002], L’Harmattan, Paris, 2004, designadamente Delavaud, G., “Discours technique et invention esthétique — du bon usage des petites caméras”, pp. 253-268; Sorlin, P., “Qui a changé? Les critiques? Le public? Les films?”, pp. 87-95; e Nel, N., “Enjeux de la numérisation dans le cinéma contemporain”, pp. 279-292.

48. Sobre o papel das escolas de cinema e da formação em “banda larga” e/ou em “banda estreita”, v. “The Meaning of Light, an interview with Vittorio Storaro”, in *Projections 15, European Cinema*, Faber and Faber / The European Film Academy, 2007, 47-54. Diz o entrevistado: “Film school normally educates you mainly in technology, you are not really taught about all the other arts — no music, philosophy, painting, architecture, theatre. (...) Cinema (...) nourishes itself from all the other arts (...). So I started to learn, to read, to listen, to watch, to do everything to understand the meaning of what I was doing, not only using the technological knowledge from school (...). And so I was professional but at the same time I was an amateur, because with every movie I was doing I tried to put on screen what I had learned from Plato and Aristotle, from Mozart and Dostoyevsky”. (Vittorio Storaro, director de fotografia, fez com Bernardo Bertolucci *O conformista* (1970), *O último tango em Paris* (1972), *1900* (1976), *La Luna* (1978), *O último imperador* (1987) e *O pequeno buda* (1993). Também trabalhou com F. F. Coppola em *Apocalypse Now* (1979) e com Carlos Saura em *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) e *Goya en Burdeos* (2000), entre muitos outros.

49. Termo criado em 1967 por Germano Celant, para designar um movimento artístico inicialmente italiano e que optou pelo uso, na pintura e na escultura, de materiais como madeira, terra ou trapos. Artistas da Arte Povera: Luciano Fabro, Gilberto Zorio., Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Mario Merz.

50. A que um Almodóvar fugiu com *Volver* (2006), quando o seu cinema já fazia parte do international art cinema, contratando Pe nelope Cruz como actriz principal.

51. V. João Botelho, entrevista citada. V. também Fernando Lopes, entrevistado por Vanda Marques no jornal “i” de 11/11/2009, por ocasião da estreia do seu *Os sorrisos do destino*: “Portugal não tem mercado para uma indústria de cinema. Quando oiço pessoas como o António Pedro [Vasconcelos] dizer que somos subsídio-dependentes e que é preciso é uma indústria de cinema, não entendo. Primeiro, ele é o mais subsídio-dependente de todos. Não há um único filme do António Pedro que não tenha sido feito com subsídios da Gulbenkian ou do Instituto Português do Cinema [actual ICA]. Quanto à indústria, quero que ele me explique como é que se faz uma indústria com 500 ecrãs. Não são salas, são ecrãs. Em São Paulo, por exemplo, há 2.500 salas. (...) O cinema português teria muitas possibilidades, há 200 milhões de falantes de português, mas a maioria dos países é pobre. O único emergente é o Brasil, mas há um preconceito contra tudo o que é português. Por exemplo, o meu filme, que esteve na Mostra de São Paulo, passou legendado.” V. também Alda Sousa, “A grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal”, in www.esquerda.net, 31 de Julho de 2007. (a autora foi a relatora do parecer de 14 de Abril de 2004 da Comissão Parlamentar de Educação, Ciência e Cultura sobre a proposta de lei 42/2004 (Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual): “A direita vive uma ilusão: quer ter Hollywood em Portugal. Não é a grande ilusão, é a aldeia de roupa branca. (...) A sequência da auto-estrada do *Matrix* custou o mesmo que todos os filmes portugueses desde 1975 (...). Não há competição possível neste domínio. A não ser a de fazer com qualidade, de fazer diferente, de fazer melhor. O cinema português não será nunca auto-sustentado”.

52. SAGUENAIL (Serge Abramovici), *Reinos desencantados — um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, ed. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

53. Cf., por exemplo, Manuel Mozos, loc. cit.: “...No cinema português, há, ou havia, algumas pessoas que mesmo sem talento ou condições, se entregavam ao que estavam a fazer com total convicção. O resultado podia ser péssimo mas era a vida daquelas pessoas. Para além disso, e por mais que sejam, podem sempre encontrar-se coisas interessantes nesses filmes. Pormenores de arquitectura, a maneira como as pessoas se vestiam. O esforço inglório de alguns actores, a darem o melhor de si e depois o filme não presta para nada... às vezes há momentos fantásticos. Claro que é um bocadinho enfadonho estar a ver uma hora e meia para aproveitar trinta segundos”. Antes, sobre os seus próprios filmes, tinha dito Manuel Mozos: “Já não tenho as pretensões e as ambições que tinha há vinte ou mesmo há dez anos. Há uma certa resignação(...). Se fizer outro filme, farei. Já não tenho muita paciência para as minhas próprias angústias. Fiz um número razoável de filmes, mesmo que não tenham sido vistos. Mas eu sei que os fiz. Para mim isto já é uma satisfação”.

54. Existem muitos outros festivais relevantes, mas de menor notoriedade internacional, a começar pelos de Nova York, Edimburgo, Florença, Wellington, Auckland, Coreia do Sul.

55. Sobre a estrutura evolutiva dos mercados contemporâneos do cinema, v. De Vanny, Arthur, “The Movies”, in *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Ginsburgh A. E Throsby, David (eds.), Elsevier & North Holland, Amsterdam. Oxford, 2006, 615-665; v. também *The Economy of Culture in Europe*, KEA European Affairs, Outubro de 2006 (355 pp. em formato PDF), disponível em http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/economy_en.html.

56. Sobre a relação, frequentemente recalcada, entre a imagem fixa da fotografia e as imagens móveis do cinema, um contributo português inestimável foi prestado pelos fotógrafos Victor Palla e Costa Martins, que editaram por sua conta, em 1959, o álbum *Lisboa cidade triste e alegre* (o livro viria a ser citado in Parr, Martin, & Badger, Gerry, *The photobook: a history*, Londres, Phaidon, vol. I 2004, vol. II 2006, o que lhe valeu a curiosidade e o interesse de especialistas, quando já não estava disponível há muito). As 24 páginas das notas finais dos autores, ou “Índice”, como eles lhe chamaram, “conversa para oficiais do mesmo ofício”, são uma reflexão, rara em Portugal, sobre as relações entre fotografia, cinema e pintura. O álbum, de que foram então feitos 2.000 exemplares, esteve esgotado durante muitos anos e foi reeditado em Dezembro de 2009, por Pierre von Kleist Editions, na Guide Edições Gráficas, sob a orientação de dois outros fotógrafos, José Pedro Cortes e André Príncipe. Antes desta ressurreição, a galeria “Ether — Vale tudo menos tirar olhos (centro de animação fotográfica)” tinha, em 1982, organizado, pela mão de António Sena, a exposição “Lisboa, Tejo e Tudo”, sobre o trabalho de Victor Palla e Costa Martins, repondo à venda o que restava da edição dos autores e editando um “cartaz catálogo” que reproduzia todas as fotos expostas.

57. “Key lighting (hard lighting focused on a particular subject), fill lighting (extra lights to illuminate the overall framed space fully), and back lighting (normally used to distinguish the figure in the foreground from the background, and so known also as a separation light). This is the basic system of lighting and one of its first effects is to eliminate or greatly reduce shadows” — Hayward, Susan, op. cit., 232. Os meus leitores sabem que o ensino da “imagem”, mesmo em escolas de vocação profissionalizante, se limita com frequência à organização das luzes de estúdio (para além das performances que se obtêm com diferentes tipos de lentes).

58. Referimo-nos à incapacidade do cinema “realista” ou “naturalista” para ultrapassar a representação de raiz declamatória. A não confundir com a teatralização deliberada de conteúdos para o cinema, na senda do que fizeram, na Alemanha, Syberberg ou Schroeter, e que em Portugal conhecemos pela mão de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, José Álvaro Morais, João César Monteiro. V. a entrevista concedida por José Álvaro Morais a SAGUENAIL, loc. cit. Diz Saguenaíl a este respeito, p. 36, sob o subtítulo “A teatralidade e o novíssimo cinema português”: “[em] filmes como *O Meu Caso* ou *Le Soulier de Satin* ou, antes ainda, *Amor de Perdição* do Oliveira, (...) [no] Paulo Rocha com *A Ilha dos Amores* e tu [J.A.M.] com *O Bobo*, [houve] uma espécie de consciência de uma renovação da estética do cinema, pela inclusão do teatro, pelo facto de se assumir uma teatralidade que não era do palco, mas sim criada pela e para a câmara. Essa renovação faz desse período do cinema português um marco na história do cinema mundial”. Responde J.A.M.: “(...) Era uma maneira de fazer cinema, como continua a sê-lo, com o pouco dinheiro de que dispomos para fazer cinema em Portugal. É um modo de não ficarmos paralisados perante o modelo da narrativa tradicional”(V., adiante, o meu texto “A obra longa e breve de José Álvaro Morais”).

59. Por vezes, dada a tendência para a ficcionalização do real, este acaba por ser fortemente influenciado pelas ficções que dele se ocupam — pense-se na influência que *Les demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967), exerceu no look e até na toponímia da cidade.

60. *Establishing shot*: “Typically a long shot at the beginning of a scene designed to inform viewers of a change in location and to orient them to the general mood and relative placement of subjects in the scene”. (Katz, Steven D., *Film Direction Shot by Shot — Visualizing from Concept to Screen*, ed. Michael Wiese Productions & Focal Press, 1991, 358). É diferente do *Master Shot* (ou *Cover Shot*), constituído por “the viewpoint of a scene in which the relationships between subjects are clear and the entire dramatic action could be understood if no other shots were used (as opposed to the wider establishing shot)” (id. *Ibid.*, 360).

61. V. a este respeito a entrevista com Miguel Gomes, realizada por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias, e a entrevista com Edgar Pêra, realizada por Miguel Cipriano.

62. O caso americano é, porém, dificilmente comparável com o caso europeu, no que respeita às questões relativas ao relacionamento entre cinema “mainstream” e cinema “alternativo”, bem como no que respeita ao relacionamento entre culturas “dominantes” e “subculturas”. Como escreveu David E. James em *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton University Press, 1989), “relations between Hollywood and alternative cinemas and mainstream and subcultures change over time, prompted by specific historical conditions and needs; but alternative and Hollywood cinemas are always somehow interconnected and interdependent, never simply opposites, because aesthetics and politics, industries and ideologies are linked”.

63. Cf. Victor Palla e Costa Martins, op. cit. (v. nota 50). Os autores comparavam-se, em 1959, a Robert Flaherty, “que coligia materiais para os seus filmes sem grandes pré-concepções e que, ao contrário do cineasta vulgar, que

pensa primeiro e filma depois, filmava primeiro e depois pensava (...). Era com o material que colhia dia-a-dia que Flaherty construía finalmente os seus filmes. A montagem tornava-se, assim, como que o substituto de uma pré-planificação”. E mais adiante: “Ninguém se lembrará de ir regatear ao poeta a parte que o acaso teve na felicidade das suas rimas, ou ao cineasta tudo o que de acidental tenha acontecido durante a filmagem e [que] ele [tenha] aproveitado. Esses golpes de sorte não acontecem, no fim de contas, a toda a gente; e são a recompensa do bom profissional”.

64. À margem desta necessidade de reorientar, a partir de dentro, os custos do projecto relativos à sua preparação, produção e pós-produção (na tentativa de garantir que o dinheiro disponível é utilizado onde vale a pena gastá-lo), recordemos que a percentagem do orçamento gasta com a publicitação da obra raramente ultrapassa os 10% desse orçamento, percentagem que tem imperiosamente de subir.

65. O ICA mantém um programa de apoio à escrita de argumentos de longas-metragens de ficção. O montante máximo atribuído a cada projecto seleccionado pelo júri do respectivo concurso é de 10.000 € (dois mil contos) — valores de 2009. Uma vez atribuído o subsídio, o argumento é entregue no prazo de 12 meses.

66. O sentido geral e a arquitectura da história não envolvem necessariamente as ideias de continuidade, causalidade interna ou encaminhamento de um plot em direcção a um final conclusivo, como nas narrativas ditas “clássicas”. São dados que estão presentes em qualquer projecto narrativo, por mais descontínuo, não-linear ou fragmentário que ele seja.

67. Ver, por exemplo, os meus *Por quê tantas histórias — o lugar do ficcional na aventura humana*, MinervaCoimbra, 2001; *Conta lá — notas sobre alguns modelos de narrativas*, CECOM, Edual, 2003; e *Culturas narrativas...* op. cit.

68. Título de um romance de Gustavo Corção, 1950.

69. Em conversa tornada pública entre Manoel de Oliveira e Pedro Costa, e em que o primeiro considerava o segundo um dos expoentes de uma nova geração de cineastas portugueses, respondia este último: “Mas você filma os ricos; eu filmo os pobres”.

70. Vejam-se os textos de Vanessa Sousa Dias sobre o cinema de João Pedro Rodrigues e Miguel Gonçalves Mendes.

71. Tem-se dito, não sem razão, que grande parte destes personagens não frequentam o cinema, o que ajuda a manter um “fosso” entre espectadores e conteúdos — como se os realizadores se preocupassem pouco com fazer filmes que digam directamente respeito a quem os vai ver.

72. Para uma discussão da recepção do cinema português contemporâneo pelos seus públicos, V. Suzana Alexandra Freire, “As práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Português”, in *Observatório (OBS*) Journal*, 8, 2009, pp. 40-76. V. também Esquenazi, J.P., «O sentido do público», in José Carlos Abrantes (Coord.), *A Construção do olhar*, Lisboa, CIM/Livros Horizonte, 2005: «O conceito de público é o parente pobre da teoria do cinema. Por razões externas — a sociologia da arte não se interessou, praticamente, pelo cinema — e internas — o privilégio concedido à obra orientou os investigadores para a produção e para os autores —, tem-se ficado, frequentemente, com dados superficiais e repletos de preconceitos e ideias feitas. A actual diversificação das maneiras de ver os filmes (indo ou não ao cinema, às salas “de arte e ensaio” ou às comerciais) obriga-nos a reexaminar a questão da recepção. Por exemplo: a verificação — desanimadora para todos os defensores da cinefilia tradicional — de que os “clássicos” de outros tempos já não obtêm o mesmo êxito leva-nos a querer saber se o sentido de uma obra cinematográfica não dependerá da relação que ela mantém com o seu ou os seus públicos. Antes de formular tais problemas, será justo passar revista às maneiras clássicas de tratamento da questão do público.»

73. Entre a bibliografia que tem acompanhado este movimento, leiam-se em especial Dancyger, Ken, e Rush, Jeff, *Alternative Scriptwriting, Fourth Edition: Successfully Breaking the Rules*, Focal Press, MA, USA, 2007; Murphy, J.J., op.cit.; o clássico de Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge: Harvard University Press, 1999; e Chaudhuri, Shohini, op. cit., 2008.

74. Cf. Knox, Simone, “Muito boa qualidade, de facto: Shooting the Past e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na era da televisão de qualidade americana”, in Borges, Gabriela, e Reia-Baptista, Vítor (orgs.), *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*, Livros Horizonte e CIAC/CICCOMA, 2008.

75. Stanislavski, Constantin [1936], *An Actor Prepares*, London: Methuen, 1988.

76. A formação em desenvolvimento de projecto em torno de um *script* já fechado pode ser facilmente feita, em regime escolar, a partir de peças de teatro publicadas, começando por exemplos curtos (peças em um acto), ou a partir de scripts disponíveis na internet. Em seu torno podem constituir-se equipas que representam as diversas competências técnicas requeridas para o desenvolvimento do projecto, que analisam a atmosfera e o tom que mais convém ao exemplo e o trabalham cena a cena, levando tão longe quanto possível as propostas dessas especialidades — *art direction*, produção executiva, direcção de actores, direcção de fotografia e de som, realização.

77. Sobre a natureza disruptiva do cinema “moderno”, v. Mendes, João Maria, *Culturas narrativas ...* op.cit..

78. Tiago Hespanha, <<http://www.artecapital.net/entrevistas.php>>.

79. Stempel, Tom, *Framework, a History of Screenwriting in the American Film* (1988), Syracuse University Press, 2000 (third edition), ISBN-0-8156-0654-0.

80. Sobre a escrita para o ecrã no cinema “indie” norte-americano contemporâneo, v. Murphy, J.J., *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*, The Continuum International Publishing Group, N.Y., London, 2007: “The American independent feature film from the 1980s to the present has developed a distinct approach to filmmaking, centering on new and different conceptions of cinematic storytelling. The film script is the heart of the creative originality to be found in the independent movement. Even directors noted for idiosyncratic visual style or the handling of performers typically originate their material and write their own scripts”. V. também Holmlund, Chris, e Wyatt, Justin (ed.), *Contemporary American Independent Film — From the margins to the mainstream*, Routledge, London e N. Y., 2005.

81. Tarantino, para quem o *script* mantém uma importância central — chegou a admitir publicar em livro o de *Inglorious Basterds*, 2009, se não conseguisse fazer o filme por não ter encontrado o actor adequado para interpretar o coronel alemão Hans Landa — escreve os seus próprios filmes e mantém a mais clássica das relações entre argumento e realização. *Inglorious Basterds*, muito influenciado por *The Dirty Dozen* (Robert Aldrich, 1967) e *Where Eagles Dare* (Brian G. Hutton, 1969), é um misto de filme de guerra e de comédia negra que alude directa ou indirectamente a dezenas de outros filmes, quer nos conteúdos das cenas, quer na construção dos personagens, quer no pastiche da sua banda sonora, apesar de a sua inspiração central continuar a ser a dos comics e da pulp fiction americana, a matriz cultural característica do realizador (o Estado-Maior nazi, por exemplo, é um conjunto de monstros psicopatas semi-infantis, como em certa banda desenhada que durante décadas o caricaturizou). E Tarantino tem reconhecida “mão” para os diálogos, mais extensos e mais pesados do que na tradição americana, e que, nos seus filmes, substituem facilmente a “acção”. O orçamento de *Inglorious Basterds* foi de US\$ 70 milhões (pouco mais de € 48 milhões, 9 milhões e 600 mil contos), valor muito superior ao de um *indie* médio — o que permitiu ao realizador, e por exemplo, contratar Brad Pitt, um dos actores mais caros do *star system* dos EUA. Em 1989, *Sex, Lies & Videotape* custou US\$ 1,2 milhões, e o orçamento médio de um “*Indie low-budget*” é talvez, hoje, de US\$ 7 milhões (embora varie facilmente entre os US\$ 3 e os US\$ 10 milhões).

82. Murphy, op. cit.

83. *Stranger than Paradise* (1984) custou \$US 125.000. *Dawn by Law* (1986), \$US 1.500.000.

84. Marco Martins entrevistado por Kathleen Gomes, in *Público*, 19 de Março de 2005, p. 45. O “caso” Marco Martins foi estudado por Helena Brandão in *A fábrica de imagens — o cinema como arte plástica e rítmica*, dissertação de Mestrado em Filosofia (área: Estética e Filosofia da Arte), UL, Fac. de Letras, 2008.

85. Marco Martins entrevistado por Rodrigues da Silva, in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005.

86. Legaré, A., “Culture et Politique”, in *Histoire de l’humanité*, op. cit., pp. 934-943: “O trabalho e a empresa passaram a ser entendidos como novos centros do saber. As ciências do *management* surgiram na nomenclatura das universidades dos EUA antes de invadirem as do restante mundo ocidental, tornando a prática da gestão comercial num modelo organizacional para o Estado e para a sociedade no seu todo. (...) O séc. XX tendeu a tornar-se no século da heterogeneidade, onde as aspirações individuais se opuseram cada vez mais a todo e qualquer princípio integrador. O mundo, representado como globalidade unificada pelo mercado, tornou-se a nova construção imaginária que serve para ocultar as diferenças sociais e culturais reais, e cada vez mais profundas, entre povos e identidades”.

Bibliografia citada

ARISTÓTELES, *Retórica*, várias edições, e *Poética*, várias edições.

A.A.V.V., (1952), *Imagem* (Revista) n°s 13, 14 e 15, de Janeiro, Fevereiro e Março.

A.A.V.V., KEA European Affairs, (2006), *The Economy of Culture in Europe*, Outubro (355 pp. em formato PDF), in <http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/economy_en.html>.

ASTRUC, Alexandre, (1948), “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, in *L’Écran Français*, 30 de Março.

BADIOU, Alain (1999), «Considérations sur l’état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant», *L’art du cinéma*, n° 24, mars 1999, pp. 7-22.

BENJAMIN, W., (1936) *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, 1ª edição co-traduzida para francês com Pierre Klossowski, in *Zeitschrift für Sozialforschung* V, Paris, 1936 - cahier n°1, Lib. Alcan. Texto alemão revisto in *Schriften I*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, com o título *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica)*. Retomado nas *Œuvres choisies*, 1959, trad. de Maurice de Gandillac. Tradução portuguesa e prefácio da versão de 1936 (2008) *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, João Maria Mendes, in *Verónica*, n° 1, e-journal do CITECI, editada em <www.estc.pt>, e em <www.ciac.pt> (Revista científica Verónica).

BJORKEGREN, (1996), *The Culture Business*, Routledge, N.Y.

BRANDÃO, Helena, (2008), *A fábrica de imagens — o cinema como arte plástica e rítmica*, dissertação de Mestrado em Filosofia (área: Estética e Filosofia da Arte), UL, Fac. de Letras.

CANUDO, R., “La leçon du cinéma” [1919] (1995), in *L’usine aux images*, ed. MOREL, J.-P., e DOTOLI, G., Séguier Arte Editions, Paris.

CHAUDHURI, Shohini, [2005] (2008), *Contemporary World Cinema*, Edinburgh University Press.

COLLINS, (1989), *Uncommon Cultures: Popular Cultures and Post-Modernism*, Londres, Routledge.

DANCYGER, Ken, e RUSH, Jeff, (2007), *Alternative Scriptwriting, Fourth Edition: Successfully Breaking the Rules*, Focal Press, MA, USA.

DAWSON, S., (1995), *Analysing organizations*, 2ª ed., Houndmills Macmillan Press.

DELAVAUD, G., [2002] (2004), “Discours technique et invention esthétique — du bon usage des petites caméras”, in Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon [2002]*, L’Harmattan, Paris, 2004, 253-268.

DELEUZE, Gilles, (1968) *Différence et répétition*, Paris, Epiméthée - P.U.F., *Logique du sens*, (1969), Paris, Minuit, Col. “ Critique “; escritos com Félix GUATTARI: *L’Anti-Oedipe — Capitalisme et schizophrénie 1*, (1972/1973), Paris, Minuit, Col. “ Critique “; *Mille Plateaux — Capitalisme et schizophrénie 2*, (1980), Paris, Minuit, Col. “ Critique “; e *Qu’est-ce que la philosophie?* (1991), Col. “ Critique “, Minuit.

DE VANNY, Arthur, (2006), “The Movies”, in *Handbook of the Economics of Art and Culture*, GINSBURGH A. e THROSBY, David (eds.), Elsevier & North Holland, Amsterdam. Oxford, 615-665.

DIDI-HUBERMAN, George (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit.

DIOUME, Oumar (2009), “L’influence de la science et de la technologie sur l’art et la culture intellectuelle”, in *Histoire de l’Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, vol. VII, Unesco, Paris, coll. Histoire plurielle, 914-923.

ESQUENAZI, J.-P. (org.), [2002] (2004), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon [2002]*, L’Harmattan, Paris, 2004; «O sentido do público», (2005), in ABRANTES, José Carlos (Coord.), *A Construção do olhar*, Lisboa, CIM/Livros Horizonte.

FERRY, Luc, (1990), *Homo Aestheticus — L’invention du goût à l’âge démocratique*, Paris, Grasset & Fasquelle.

FOUCAULT, Michel, (1961) *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Plon; *Les Mots et les Choses — Une archéologie des sciences humaines*, (1966), Paris, Gallimard; *L’Archéologie du savoir*, (1969), Paris, Gallimard; *L’Ordre du discours*, (1971), Paris, Gallimard; *Dits et écrits*, ed. Defert e Ewald, (1994), Paris, Gallimard, 4 vol.; *Le gouvernement de soi et des autres* (2008), (*Cours au Collège de France, 1982.1983*), Paris, Gallimard/Seuil; “Qu’est-ce qu’un auteur?”, (1969), in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63ème année, n° 3, Julho-Setembro, tr. Port. in *O que é um autor*, (2009), Vega, Passagens, 7ª ed., 58-59.

FREIRE, Suzana Alexandra, (2009), “As práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Português”, in *Observatório (OBS*) Journal*, 8, 40-76.

GOMBRICH, E. H., *The Story of Art* [1950], pocket edition, Phaidon, 2006; “Press Statement on *The Story of Art*”, in The Gombrich Archive, © 2005, <www.gombrich.co.uk>, lido em Novembro 2009.

HAYWARD, Susan, *Cinema Studies, The Key Concepts* [1996], (2006), 3rd edition, Routledge, GB, Cornwall.

HOLMLUND, Chris, e WYATT, Justin (ed.), (2005), *Contemporary American Independent Film — From the margins to the mainstream*, Routledge, London e N. Y.

JACKSON, Elisabeth K., e KEBEDE, Alemseghed, (2009), “La culture et la production de masse: les industries culturelles”, in *Histoire de l’Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, Unesco, Paris, coll. Histoire Plurielle, 924-933.

JAMES, David E., (1989), *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press.

JENSEN, (1984), “An Interpretative Approach to Culture Production”, in ROWLAND e WATKINS (ed.), *Interpreting Television: Current Research Perspectives*, vol.12, Beverly Hills, Sage Publications.

KANT, *Crítica da faculdade de julgar*, FCG, Lisboa, várias ed.; “Was ist Aufklärung”, [1784], publicado na revista *Berlinisch Monatsschrift*.

KATZ, Steven D., (1991), *Film Direction Shot by Shot — Visualizing from Concept to Screen*, ed. Michael Wiese Productions & Focal Press.

KNOX, Simone, (2008), “Muito boa qualidade, de facto: *Shooting the Past* e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na era da televisão de qualidade americana”, in BORGES, Gabriela, e REIA-BAPTISTA, Vítor (orgs.), *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*, Livros Horizonte e CIAC/CICCOMA.

LEGARE, A., (2009), “Culture et Politique”, in *Histoire de l’Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, vol. VII, Unesco, Paris, coll. Histoire plurielle, 934-943.

LEMIÈRE, Jacques (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», In: *Matériaux pour l’histoire de notre temps*. 2005, N. 80. pp. 48-60. url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065

LOPES, Fernando, entrevistado por Vanda MARQUES no jornal “i” de 11/11/2009.

MABEY, C. e SALAMAN, G., (1995), *Strategic human resource management*, Blackwell Publishers, Lda. Oxford.

MARTIN, J., (1992), *Cultures in organizations*, N.Y, Oxford University Press.

HAMON, Hervé, e ROTMAN, Patrick, (1987), *Génération, I., Les années de rêve*, Paris, Seuil.

MARTINS, Marco, entrevistado por Kathleen GOMES, in *Público*, 19 de Março de 2005; MARTINS, Marco, entrevistado por RODRIGUES DA SILVA, in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005.

MENDES, João Maria, (2001), *Por quê tantas histórias — o lugar do ficcional na aventura humana*, MinervaCoimbra; (2003), *Conta lá — notas sobre alguns modelos de narrativas*, CECOM, Edial; (2008), Tradução portuguesa e prefácio *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, de Walter Benjamin, in Verónica, n° 1, e-journal do CITECI, editada em <www.estc.pt>; (2009), *Culturas narrativas dominantes — o caso do cinema*, Lisboa, Edial.

MONTEIRO, Paulo Filipe, (2005), “A escrita e os escritores no cinema português”, in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, Roma, 63-78.

MOZOS, Manuel, *Jornal Público* de 21/08/2009, suplemento “Ípsilon” pp. 11-13, entrevista conduzida por Luís Miguel OLIVEIRA.

MURPHY, J.J., (2007), *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*, The Continuum International Publishing Group, N.Y., London.

NEL, N., [2002] (2004), “Enjeux de la numérisation dans le cinéma contemporain”, in Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon [2002]*, L’Harmattan, Paris, 2004, 279-292.

OLIVEIRA, Manoel de, (2007), “The Land of Dreams”, in *Projections 15, European Cinema*, Peter Cowie e Pascal Edelman (eds.), The European Film Academy, Faber and Faber, 20-24.

PALLA, Victor, e MARTINS, (1959), Costa, *Lisboa cidade triste e alegre*, (ed. dos autores), Lisboa; reed. Pierre von Kleist Editions, Guide Edições Gráficas, sob a orientação de José Pedro Cortes e André Príncipe, Lisboa, 2009.

PARR, Martin, & BADGER, Gerry, (2004), (2006), *The photobook: a history*, Londres, Phaidon, vol. I 2004, vol. II 2006.

PASOLINI, Pier Paolo, (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano; trad. port. *Empirismo Herege*, Assírio & Alvim, 1982, ISBN: 9789723700466.

PASOLINI, (1985), *Cinema di Poesia*, Comune di Reggio Emilia, Comune di Correggio, Ottobre.

PESSOA, Marta, (2009), *Adaptações do real — a literatura néo-realista no cinema português*, dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, FCSH, UNL.

PETTIGREW, A.M., (1979), "On studying organizational cultures", in *Administrative Science Quarterly*, 24.

ROBBINS, S. P., (1999), *Comportamento Organizacional*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora, S.A. (original: *Essentials of Organizational Behavior*).

RORTY, Richard, (1979), *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton Un. Press; (1982), *Consequences of Pragmatism*, Un. of Minnesota Press; (1989), *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge Un. Press; [1967], (1992), *The Linguistic Turn — Essays in Philosophical Method*, The Un. Of Chicago Press.

SACRAMENTO, Mário, [1968], (1985), *Há uma estética néo-realista?*, Lisboa, D. Quixote, 1968, reed. Vega 1985.

SAGUENAIL (Serge Abramovici), (2004), *Reinos desencantados — um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, ed. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.

SCHEIN, E.H., (1984), "Coming to a New Awareness of Organizational Culture", in *Sloan Management Review*, Vol. 25, nº 2.

SCHRADER, Paul, [1972] (1974), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, 1974, ISBN 0-306-80335-6 (edição original 1972, Berkeley University Press).

SORLIN, P., [2002], (2004), "Qui a changé? Les critiques? Le public? Les films?", in Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon [2002]*, L'Harmattan, Paris, 2004, 87-95.

SOUSA, Alda, (2007), "A grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal", in <www.esquerda.net>, 31 de Julho.

STANISLAVSKI, [1936], (1988), *An Actor Prepares*, London: Methuen.

STEMPEL, Tom, [1988], (2000), *Framework, a History of Screenwriting in the American Film* (1988), Syracuse University Press, 2000 (third edition), ISBN-0-8156-0654-0.

STORARO, Vittorio, (2007), "The Meaning of Light, an interview with Vittorio Storaro", in *Projections 15, European Cinema*, Faber and Faber / The European Film Academy, 47-54.

THOMPSON, Kristin, (1999), *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge: Harvard University Press.

TRUFFAUT, F., (1954), "Une Certaine Tendance du Cinéma Français", in *Cahiers du Cinéma*, Janeiro.

WOLTON, Dominique, (1997), *Penser la Communication*, Paris, Flammarion.

VEYNE, Paul, (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Des travaux»; (2008), *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel.

Bibliografia sobre o Cinema Português

A.A.V.V., (1967), *O ofício do Cinema em Portugal*, ed. policopiada, Biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

A.A.V.V., (1965), "Debate em torno do Novo Cinema Português", in Plano nºs 2-3.

A.A.V.V., (1985), *Cinema Novo Português 1960-1974*, Cinemateca Portuguesa.

A.A.V.V., (1996), *100 Anos de Cinema em Portugal*, Cinemateca Portuguesa.

A.A.V.V., (2007), "75 Anos, Cronologia da Tobis", disponível em <www.tobis.pt>, consultado em Novembro de 2009.

ANTÓNIO, Lauro, (1970), *O cinema entre nós*, ed. autor, Lisboa.

ANTÓNIO, Lauro, (1978), *Cinema e Censura em Portugal (1926 - 1974)*, Coleção Cinema/Arcádia, Lisboa.

BELLEMARE, Denis, (2001), "Les cinémas du Portugal", Festival International du nouveau cinéma et nouveaux médias, Montréal, octobre.

CAPUCHO, Carlos, (2008), *Magia, Luzes e Sombras – 1974-1999 – Vinte e Cinco Anos de Filmes no Circuito Comercial Português*, Lisboa, Universidade Católica Editora.

COELHO, Eduardo Prado, (1983). *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982)*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Vol. 78, 1ª edição, Lisboa.

COSTA, Alves, (1978), *Breve História do Cinema Português (1896 - 1962)*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Vol. 11, 1ª edição, Lisboa, disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/cinema/011/bb11.pdf>

COSTA, João Bénard da, (1985), "Cinema português: Revolta ou Revolução", in *Catálogo Cinema Novo Português*, Cinemateca Portuguesa, 14-44.

COSTA, João Bénard da, (1996), *O Cinema Português Nunca Existiu*, CTT, Clube do Colecionador.

COSTA, João Bénard da, (1991), *Histórias do Cinema — Sínteses da Cultura Portuguesa*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

COSTA, José Manuel, (1989), "Cinema Português: dos Clássicos aos Novíssimos", Cinemateca Portuguesa, pasta 5, 75-76, Lisboa.

CRUCHINHO, Fausto, (2001), "Os passados e os futuros do cinema novo. O Cinema na polémica do tempo", in *Estudos do Séc. XX*, 1.

CUNHA, Paulo, (2005), "Modernidade e tradição no discurso do novo cinema português (1955-1974), comunicação ao colóquio Tradição e Modernidade no mundo Ibero-americano, CEIS20, Univ. Coimbra, Instituto Pedro Nunes.

DUARTE, Fernando, (1964), "Modernas tendências do cinema português", in *Celulóide*, 76, Abril.

FERREIRA, Carolin Overhoff, (coord.), (2007), *O Cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras.

FONSECA, M. S., (1993), "Verdes anos", Folhas de apoio da Cinemateca Portuguesa, 10 de Maio.

GRANJA, Paulo (2005), *O movimento dos cineclubes e o cinema português, 1945-1962*, http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/o_movimento_dos_cineclubes_e_o_cinema_portugues_19451962.html, Coimbra, CEIS20. Nb: transcrição de artigo homónimo da revista *Argumento* (n.º 113, Jul.-Agosto de 2003), com 1.ª versão na revista *História* («Dos filmes sonoros ao cine-clubismo», Jul.-Agosto de 2002).

- GRILLO, João Mário, (1992), "Cinema português", in José-Augusto França (coord.), volume "Artes & Letras" da *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Lisboa, Pomo.
- GRILLO, João Mário, (1999), "Mercredi des cendres: Petite chronologie du cinéma portugais", *Traffic*, nº 32, France, hiver, 75-82.
- GRILLO, João Mário, (2000), *O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*, Lisboa, Livros Horizonte.
- GRUGEAU, Gérard, (2002a), "Voyage au pays des « limbes »", 24 images, nº 110, Montréal, printemps, 5-10.
- GRUGEAU, Gérard, (2002b), "L'économie du cinéma au Portugal : Deux ou trois choses que je sais d'elle", 24 images, nº 110, Montréal, printemps, 13-14.
- GRUGEAU, Gérard, (2001), "Résister au temps", 24 images, nº 100, Montréal.
- LEMIÈRE, Jacques (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2005, N. 80. pp. 48-60. url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065
- LOPES, Fernando, (1985), "Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes", in AAVV, *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Cinemateca Portuguesa.
- LOURENÇO, Eduardo, [1994], (1997), "Cinema português: literatura e cinema", comunicação em Aix-en-Provence, 1994, in Catálogo do Cineclube de Faro sobre António Reis e Margarida Cordeiro, 152, Faro, 1997.
- LUZ, Manuel Machado da, artigos na revista *Seara Nova*, anos 60 (por repertoriar).
- MATOS-CRUZ, José de, (1989), *Prontuário do Cinema Português*, Cinemateca Portuguesa.
- MATOS-CRUZ, José de, (1996), *Manoel de Oliveira e a Mostra das Tentações*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- MATOS –CRUZ, José de, (1998), *Cinema Português — O Dia do Século*, Lisboa, Grifo.
- MATOS-CRUZ, José de, (1999), *O cais do Olhar — o cinema português de longa-metragem e a ficção muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, — Museu do Cinema.
- MATOS-CRUZ, José de, (2002), *IPC, IPACA, ICAM – Trinta Anos com o Cinema Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- MENEZES, Salvato Teles de, "O cinema entre o pragmatismo e o elitismo", in *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Alfa, vol. 6, 319-324.
- MONTEIRO, João César, (1969), "O nosso cinema e o deles – considerações em torno de «Un soir, un train...» (Laços Eternos) de André Delvaux" in *O Tempo e o Modo*, nºs. 64-65-66, Outubro-Novembro-Dezembro, 987-992.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, (1995), *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, tese de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, (2004), "O fardo de uma nação / The burden of a nation", in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs.), *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e Cultura.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, (2000), "Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'", in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000 (republicado em ed. Temas e Debates), 2001.
- NORTE, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Portugalíia Editora (S/D).
- OLIVEIRA, Manoel de, (2005), "Esta minha paixão", "Caminhos da prostituição" e "Rios da terra, rios da nossa aldeia", in MACHADO, Álvaro (org.), *Manoel de Oliveira*, ed. Cosacnaify e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.
- PARSI, Jacques, (1999), "Cinema português", *Traffic*, nº 32, France, hiver, 65 - 74.
- PARSI, Jacques, (2001), "Cinema português: le geste et la parole" (Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Paris, ISSN 0590-966X, 19-26)
- PELAYO, Jorge, (1985), *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*, Lisboa, Cinemateca, 1985, 1998 2ª ed..
- PINA, António de, (1986), *História do Cinema Português*, Europa-América.
- PINA, Luis de, (1978), *Panorama do Cinema Português*, Lisboa, Terra Livre.
- PINA, Luís de, (1977), *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega.
- PINA, Luís de, (1987), "Lisboa Filme, Um Sonho Vencido", Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 38.
- PITA, António Pedro, HENRY, Christel, MONTEIRO, Paulo Filipe, GRANJA, Paulo Jorge (coord.; 2005), *O movimento dos cineclubes*, <http://movcineclubes.weblog.com.pt>, parte do weblog «Correntes Artísticas e Movimentos Artísticos» (<http://cami.weblog.com.pt>), do homónimo Grupo de trabalho do CEIS20 da Universidade de Coimbra. Nb: com recolha documental, reprodução de textos e relação dos 68 cineclubes lusos criados entre 1943-65: (http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/o_movimento_dos_cineclubes_relacao_de_clubes_19451965.html).
- POMPIDOU, Centre Georges, (1982, 1987), *Le cinéma portugais*, Centre Georges Pompidou/ Equerre, col. Cinémas Pluriels.
- PORTAS, Nuno, (1956), "Para um Cinema Novo", in *Diário de Lisboa* 10.7.56, 7, e 24.7.56, 6-7.
- RAMOS, Jorge Leitão, (1989), *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, Lisboa, Caminho.
- RAMOS, Jorge Leitão, (2005), *Dicionário do Cinema Português (1989-2003)*, Lisboa, Caminho.
- RIBEIRO, M. Félix, (1983), *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- ROCHA, Paulo (1966), "Entrevista com Paulo Rocha nos Cahiers du Cinéma, in *Celulóide*, 108, XII.
- SAGUENAIL (Serge Abramovici), (2004), *Reinos desencantados — um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, ed. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.
- SILVA, Manuel Costa e, (1970), "Para uma história do moderno cinema português: entrevista com Manuel Costa e Silva", in *Vida Mundial*, nº 1640, 13.11.70, 39-43.

STRAUSS, Frédéric, (1989), "Situation du cinéma portugais: Actes du printemps", *Cahiers du Cinéma*, nº 422, Julho-Agosto.
TORGAL, Luís Reis (coord.), (2000), *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores.
TORRES, António Roma, (1974), *Cinema Português. Ano Gulbenkian*, Maia, Livros Zero.
VASCONCELOS, A.-P., (1974), "Do cinema da miséria à miséria do cinema", in *Cinéfilo*, 19.9 –II.

Jornais e Revistas

Animatógrafo (fundada em 1933; 14 números publicados).
Celulóide (nº 1 Dezembro 1957, nº 370 Março 1986).
Cinéfilo (especialmente anos 1973-1974)
Imagem (segunda série a partir de 1954)
O Tempo e o Modo (relevância: anos 1963 - 1969).
Seara Nova (relevância: anos 1960-1969)