



Now don't jump to...

CONCLUSÕES

As entrevistas, suas leituras e seu *syllabus*

— Apropriação e *empowerment*

João Maria Mendes

A DIVERSIDADE DE EXPERIÊNCIAS, de saberes práticos e de convicções que atravessam o conjunto de entrevistas aqui publicadas desaconselha a precipitação na elaboração de sínteses ou de conclusões, antes propõe um *corpus* reflexivo com as suas contradições internas e diversas perspectivas de fechamento. Em grande parte, são discursos pertencentes àquilo que os gregos clássicos designavam por *doxa* (opinião), embora não se trate de opiniões de cidadãos correntes, mas sim de opiniões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, sobre o cinema que os mobiliza.

Sublinhemos que uma investigação como esta não visa desembocar em recomendações, mas sim recolher elementos para um diagnóstico, descrever um estado de coisas, caracterizá-lo e permitir aos seus estudiosos e leitores que dela tirem as conclusões que venham a considerar mais pertinentes. É o caderno de esboços para o retrato de uma família complexa e multigeracional, que partilha combates, utopias e obstinações desde há meio século, com os seus sub-grupos de pertença, as suas cumplicidades, os seus irmãos desavindos e os seus primos afastados. Eventualmente, das entrevistas aqui publicadas emerge a clarificação de uma ideia maioritária de cinema, uma continuidade que se exprime num padrão de procedimentos no desenvolvimento de projectos, o esboço de uma cultura organizacional.

Três gerações de cineastas pós-“Cinema Novo” coabitam e se entrecruzam nas entrevistas que aqui publicamos. A mais antiga é a representada por Jorge Silva Melo (nascido em 1948), João Botelho (1949), Margarida Gil e Pierre-Marie Goulet (1950), Rita Azevedo Gomes (1952) Serge Abramovici, aliás Saguenail (1955), Joaquim Leitão (1956) e João Canijo (1957). Trata-se de realizadores originalmente ainda muito próximos da geração dos “pais fundadores” do “Cinema Novo”, que com eles privaram ou começaram a fazer cinema, e onde talvez ainda seja pertinente incluir Manuel Mozos (1959), que claramente faz a ponte com a imediatamente posterior.

A seguinte (a separação entre ambas é — vejam-se as datas — em grande parte artificial) encontra-se aqui representada por Edgar Pêra (1960), Graça Castanheira (1962), Margarida Cardoso e Jorge Cramez (1963), Joaquim Sapinho (1964), Sérgio Tréfaut e Bruno de Almeida (1965), João Pedro Rodrigues, Teresa Villaverde e Sofia Trincão (1966), Catarina Alves Costa (1967), Pedro Sena Nunes (1968), Artur Ribeiro (1969).

A última, também a curta distância da precedente, é a de Miguel Clara Vasconcelos e Tiago Guedes (1971), Miguel Gomes e Marco Martins (1972), Sandro Aguilar (1974), João Dias (1976), Miguel Gonçalves Mendes (1978), a que se juntam os “novíssimos” Cláudia Varejão (1980) e João Salaviza (1984).

Existe um traço geral comum a todos, que simultaneamente marque o seu lugar de artistas e de autores? Glosando livremente uma terminologia cara a Gilles Deleuze e Félix Guattari, poderíamos dizer que os artistas (cineastas incluídos) são “máquinas avariadas” que continuam a funcionar apesar da sua “avaria” — a sua arte depende, precisamente, das características especiais dessa “avaria” — e é esta que lhes confere, ou não, genialidade.

O cinema português é singularmente visto, por uma parte da sua recepção e da crítica, como um “género” ou um “quase-género”, e essa classificação inspira-se em Georges Sadoul, que entendeu, na sua monumental história do cinema, exercitar um vasto olhar dedicado às “cinematografias nacionais”, suas caracterizações e idiosincrasias. Em determinado momento do “pós Cinema Novo”, parte da crítica internacional, sobretudo francófona, chegou a falar de uma *école portugaise*, a despeito da variedade das experiências autorais que nela se singularizavam. De facto, a ênfase posta na idiosincrasia portuguesa tem caracteristicamente expressão no mundo francófono (embora não exclusivamente: veja-se a consagração sobretudo anglófona de Pedro Costa em 2009), e encontramos-la em diversos autores que a têm comentado, ora para a elogiar, ora para a desmerecer. Nas definições desse “quase-género” encontramos as marcas da continuidade de que falámos desde a apresentação do presente projecto. Para além de Jacques Lemièrre, que citámos em “Objectos únicos...” a propósito do “Cinema di Poesia” de Pasolini, do “Transcendental Cinema” de Schrader e da “modernidade subtractiva” de Alian Badiou, veja-se, por exemplo, o que escreveu Jacques Parsi em “Cinéma portugais: le geste et la parole” (PARSI, 2001: 19-26):

“On a trop souvent reproché au cinéma portugais son manque de mouvement, son caractère figé et littéraire, pour ne pas s'interroger sur le traitement du mouvement humain qu'est le geste. Par ses capacités techniques, le cinéma a des moyens propres et originaux de représenter un geste à l'écran : gros plan, premier plan, ralenti, effets de montage, etc. Si le cinéma muet et le parlant classique ne se signalent pas par leur originalité dans la manière d'aborder le geste, il en est tout différemment du cinéma portugais des quarante dernières années. Des cinéastes comme Monteiro, Pedro Costa et surtout Oliveira ont su, par l'originalité de leur regard, dans des films très économes en gestes et très littéraires, donner une intensité rare au geste”.

Ou Serge de Jesus Carreira, em “Le cinéma portugais — un certain regard” (CARREIRA, 1999), criticando sobretudo as suas histórias:

“...Le Portugal a du mal à séduire avec ses histoires baroques, surréalistes, lyriques et passionnelles, entre égarement mental et tragédie quotidienne. Malgré une image souvent très soignée, une esthétique qui lui est propre, les sujets, pas assez universels, et le rythme souvent trop lent, ne combinent pas les attentes d'un public de plus en plus formaté à un cinéma sans regard. (...) Dieu, le mysticisme, la folie, le sexe et la foi sont au coeur des préoccupations de ces oeuvres déconcertantes et âpres. Et souvent dramatiques”.

Ouçamos ainda Denis Bellemare, da Universidade do Québec (BELLEMARE, 2004: 205-221), que opta por definir o cinema português como um cinema “de festival”:

“Le cinéma portugais (...) est un cinéma de festival et non de grand public; l’on parle alors de succès d’estime et non de succès populaire. (...) Il n’y aurait plus les Anciens et les Modernes, mais une éternelle actualisation cinématographique des forces vives et contraires mises en place, une véritable élaboration d’un régime esthétique. (...) Ses cinéastes chevronnés (Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro, Alberto Seixas Santos), sont vivants [o texto é de 2002], créatifs et ils expérimentent; les jeunes (Raquel Freire, João Pedro Rodrigues, António Ferreira, Sandro Aguilar, Miguel Gomes, Edgar Pêra, Catarina Mourão), peuvent sentir à la fois la présence et aussi le poids de ces derniers quitte, s’il y a lieu, à leur tourner le dos; la génération intermédiaire, quant à elle (João Botelho, Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Manuel Mozos, Rita Azevedo Gomes), se pose la difficile question de cet héritage de taille. Cette dynamique d’une interaction générationnelle évite l’approche rupturante et invite à la conception d’un système d’échanges et de relations et ce, en termes de filiation et aussi d’opposition”.

Por sua vez Saguenail, interrogado sobre o estado actual do cinema que se faz em Portugal, sublinha, sem nunca usar a palavra *artesanaria*, a ideia de que este é um cinema economicamente débil, que aprecia os grandes silêncios e onde a palavra tende a ser solene e cerimonial; e também a de que parece existir, nele, uma preferência por paisagens e locais fechados, um acentuado gosto pela citação (em consonância com uma prática característica do cinema *moderno*), e que, embora esteja esteja pouco à altura dos seus empreendimentos, consegue realizá-los *por razões de loucura* — uma síntese que tentou expressar em seis videogramas que realizou sobre, precisamente, o cinema português dos últimos 25 anos do séc. XX.

Ora, essa caracterização simpaticamente ou antipaticamente nacional da cinematografia portuguesa contemporânea, como a de algumas outras cinematografias europeias, e não só, opõe-se à tendência actual destas para se aproximarem, por via da individualidade e da diversidade dos seus autores, de um certo *World Cinema*. Como disse desafiadoramente Pedro Costa (v. adiante o ensaio de Miguel Cipriano “Identidade e descentramento em Pedro Costa”):

“Em Cannes [2007] o meu filme [*Tarrafal*] estava em pé de igualdade com o Tarantino [*Death Proof*] e o Soderbergh [*Ocean's Thirteen*], e é isso que eu quero. Exactamente no mesmo local, exactamente ao mesmo tempo, exactamente com as mesmas hipóteses.”

A situação descrita aplicar-se-á talvez melhor à edição de 2006 do mesmo festival, onde *Juventude em marcha*, de Pedro Costa, disputou a Palma de Ouro com *Volver*, de Pedro Almodóvar, *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola, *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, *Fast Food Nation*, de Richard Linklater ou *I Caimano*, de Nanni Moretti, porque *Tarrafal* é uma curta metragem de 16 min., integrada no projecto “O Estado do Mundo”, da Gulbenkian. Mas o que dizemos de filmes podemos igualmente dizer de júris: em 2007, a actriz e realizadora Maria de Medeiros integrava o júri do festival com o realizador britânico Stephen Frears (que presidia) e o Nobel da Literatura turco Orhan Pamuk.

A ideia de cinema mais partilhada pelos nossos entrevistados é decerto a de que, nas condições portuguesas modernas e contemporâneas, o cinema é sobretudo artesanal, “cosido à mão” e de autor, como diz João Botelho mas também exprimem, explícita ou implicitamente, Margarida Gil, Jorge Silva Melo, Manuel Mozos, Margarida Cardoso, João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, outros. Diz João Botelho na entrevista que nos concedeu:

“O nosso circuito é o da arte e do ensaio (...). Existe uma marca poderosa do cinema português (...). É o tempo, a composição, a luz, a sombra, isso é que é interessante e não a acção. A acção fazemos mal. (...) Rossellini inventou o cinema contemporâneo: filmava com poucos meios, equipas mais ligeiras, actores amadores, era quase artesanato. Isto deu origem ao cinema novo brasileiro, à *nouvelle vague* francesa, ao cinema novo alemão. Nós chegámos muito mais tarde, mas também deu origem ao cinema português. (...) Nós fomos dos últimos a ter uma identidade nacional no cinema”.

São menos frequentes os casos, como os de António-Pedro Vasconcelos, André Valente, Leonel Vieira ou Fonseca e Costa, dos que acreditam num mais desejável perfil “industrial” do cinema português, defendendo que não há contradição entre “qualidade” e “sucesso comercial”, nem

entre “arte” e “indústria” — é o ideário em nome do qual foi criado o actual FICA. Também Joaquim Leitão e o seu actual produtor, Tino Navarro, partilham a preocupação com o público e com a vertente *comunicacional* do cinema (Joaquim Leitão realizou dois dos filmes que mais êxito obtiveram em *box office*, *Adão e Eva* e *Tentação*. Até Jorge Silva Melo lamentou (Lemière, 2005) o “recalcamento”, em Portugal, do rosto industrial do cinema. Esta é igualmente a perspectiva de docentes que se associaram a esta investigação na área de ensaios (como Paulo Leite e Jorge de Sá Gouveia).

Temas e ideias para os filmes

No tempo da censura política ao material editável, o poder coercivo do Estado, apoiado pela polícia política, proibia a edição, publicitação e venda de um grande número de ficções e de conteúdos documentais. Hoje, desaparecida essa limitação (as formas contemporâneas de auto-censura dependem sobretudo de constrangimentos económicos, ou são oriundas de regulações éticas e deontológicas dos próprios universos profissionais), que histórias querem e sabem contar, no seu cinema, os realizadores portugueses, se e quando querem e sabem contar histórias? A que realidade se referem? Que imagens dessa realidade produzem?

Em matéria de temas, o cinema independente norte-americano contemporâneo, por exemplo, está particularmente atento à actualidade social e política, ou aos problemas e ao pulsar da sociedade de onde emerge e a que se refere, ou tenta ocupar-se de grandes realidades e tendências do mundo em que vivemos. Parte do cinema europeu também. E no caso português? Será que a ideia de cinema como “cinema de autor” marca decisivamente o relacionamento dos realizadores com as narrativas? Em parte, a resposta a estas questões encontra-se dispersa nas entrevistas que recolhemos. Por exemplo, a História (a dos historiadores) e seus efeitos nas pessoas individuais fascinam Margarida Cardoso:

“A minha questão anda sempre à volta da História; procurar na História, com ‘h’ grande, a história de todos, o particular: é isso que rege as minhas ideias”.

Inversamente (mas talvez apenas do ponto de vista formal), a relação entre singular e universal, a projecção do individual no universalizante, impele Sérgio Tréfaut:

“Sei que, se algo é muito importante para mim, hei-de fazer com que aquilo seja muito importante para outras pessoas quando elas o virem (...). Porque é que as *Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar são importantes? Porque foram importantes para ela. (...) O Flaubert disse ‘*Emma Bovary, c’est moi*’. É isso que faz com que as obras sejam importantes.”

João Canijo, que já desenvolveu histórias para cinema a partir de notícias de jornal, e que gosta de coleccionar “casos do dia”, alimenta-se igualmente de narrativas arquetipais como as tragédias gregas:

“Ao fazer a *Antígona* [*Ganhar a Vida*], voltei a uma coisa muito antiga, que é a minha mania das tragédias gregas, dos arquétipos das suas personagens e histórias. Se lermos a *Ilíada*, aquilo é um *western*. Estão ali as personagens, todas tipificadas, que se usaram e usam. Já o *Filha da Mãe* era uma adaptação infantil da *Electra*. A partir daí tive a obsessão de fazer uma trilogia que contava a história da família de *Electra*. Quis contar então a história da família. A história resume-se em duas linhas: um pai, para conseguir uma coisa muito importante, sacrifica uma filha, a mãe arranja um amante para conseguir matar o pai, e a outra filha e decide vingar-se da mãe. É simples. Depois tratava-se de construir um ambiente para cada um dos filmes. Ou seja, tentar meter cada filme num espaço representativo do mundo moderno português”.

De forma mais abstracta, há *temas* que os invadem, como exprimem Joaquim Sapinho, Marco Martins ou Margarida Gil:

“Por exemplo, tenho a sensação de que há uma dificuldade na entrada da vida e de que isso vai determinar tudo o que vai acontecer a seguir. Não sei se isto é consciente, mas é uma sensação que tenho. A questão é: como é que uma pessoa entra na vida? Como é que começa a tomar decisões, como é que vive? Como é que é feita a relação de uma pessoa com as outras pessoas, a partir de que pressupostos, de que contextos e também consigo própria?” (Joaquim Sapinho).

“[Com *Alice*,] eu queria fazer basicamente um filme sobre a procura, que só por si é um género. Há cineastas que fazem toda a sua obra sobre um tema como esse, *the search* (...). Há uma coisa que não me interessa nada no cinema, e o cinema de que eu gosto cada vez mais se afasta disso, que é a *intriga*. Não é a questão de teres *plots* e *sub-plots*, ou primeiro acto, segundo acto etc., porque isso tens sempre. Mas uma intriga, um enredo muito complicado, com muitas confusões e relações, disso não gosto. (...) Neste segundo filme (*How to draw a perfect circle*) é a ideia do incesto. (...) *Alice* era um filme de exterior em que a cidade era quase uma personagem. Agora quis fazer uma coisa radicalmente diferente e fechar um filme dentro do espaço de uma casa.” (Marco Martins).

“Todos os meus filmes pressupõem uma viagem, pressupõem uma itinerância amorosa em que há uma procura de um par, uma procura de alguém ou de algo que se perdeu” (Margarida Gil).

Também subsistem modos de encarar as narrativas típicos do cinema moderno e do seu questionamento da narratividade “clássica”, mesmo em cineastas que mantêm uma relação forte com as histórias:

“Não vou ter com as ideias, elas vêm ter comigo. Nunca programei o tipo de cinema que queria fazer. Acho que o cinema nunca é o que se conta, nem o que se passa ou quando se passa, mas sim como se filma: onde é que se põe a câmara” (João Botelho).

“O único projecto recente que partiu de mim foi o documentário *Ruínas* (...), a partir dos meus apontamentos. (...) Não estava a contar uma história concreta, era mais sobre coisas que eu queria abordar e era assumidamente uma espécie de *work in progress*” (Manuel Mozos).

“Durante bastante tempo eu abandonei essa ideia de ter ideias, ou pelo menos a ideia de inventar histórias. Interessa-me ter ideias sobre como fazer as coisas e quais os temas, mas depois a formatação narrativa deixo para a interacção entre as minhas ideias e a prática dos actores” (Edgar Pêra).

Uma variante desta postura é a da pilhagem aleatória ou sistemática do trabalho autoral em nome da prevalência do domínio público sobre a propriedade intelectual — tal como foi em seu tempo teorizada por Brecht, discutida por Foucault, Althusser e Barthes e que J.-L. Godard tanto praticou, produzindo puzzles insolúveis de citações, e transformando filmes em arenas para logomaquias:

“O *script* é composto por um bocado de texto daqui, outro dali, coisas de que gosto. Faço ali uma manta de retalhos — de algum modo trata-se de roubar, mas as coisas estão lá e gosto delas, gostava de as ter dito eu, mas não me sinto uma patifa por ir lá buscá-las” (Rita Azevedo Gomes).

Subsistem realizadores que se centram na sua própria experiência do mundo, ou que aceitam que algo de *inconsciente* lhes imponha um tema:

“As ideias para os meus filmes passam inevitavelmente pela minha vida, por tudo aquilo que me rodeia e tem rodeado ao longo dos anos.” (Cláudia Varejão).

“Dantes tinha muitas ideias e tinha que escolher uma, mas com o passar do tempo tenho uma ideia e escolho aquela. Como se alguma coisa inconsciente em mim fizesse uma triagem” (Graça Castanheira).

Outra perspectiva, ainda, é a de quem, pelo contrário, se descentra e procura os seus temas no outro, nos outros:

“O *Swagatam* era um filme sobre hindus em Lisboa e houve um antropólogo que estava a estudar famílias hindus em Lisboa, que foi comigo para o terreno e me ajudou a fazer a pesquisa” (Catarina Alves Costa).

“Os meus projectos nascem de coisas que são invisíveis, coisas que eu não conheço, ou quando encontro pessoas interessantes. Pessoas que têm interesses inesperados, que modelam a sua vida e a forma de pensar o mundo.” (Miguel Clara Vasconcelos).

E finalmente há realizadores para quem as histórias são um genuíno quebra-cabeças insolúvel:

“Não sou argumentista, não tenho formação em argumento. É um dos grandes pecados do cinema em Portugal: as pessoas oscilam entre escreverem muito bem e filmarem muito mal, ou escreverem muito mal e filmarem muito bem” (Miguel Gonçalves Mendes).

Atitudes face às narrativas

O traço mais comum a todos os casos citados é o do investimento individual na criação de narrativas, equiparando-se os realizadores a autores no sentido literário, e que trabalham em “liberdade total”. Existe neles uma *ideologia* narrativa, mas, salvo excepção, alimentada por uma *negatividade* específica — a rejeição de *modelos*. Contudo, a dificuldade de sair do “cinema narrativo” para outras formas atractivas (por exemplo as do *Cinema di Poesia* de Pasolini, ou do *Cinema transcendental* de Paul Schrader, ambos invocados em “Objectos únicos e diferentes”), leva muitos realizadores portugueses a esgrimir de diversos modos, neste seu “vício solitário”, com a narrativa *clássica* ou *moderna*, sem necessariamente encontrarem um estilo ou formas que se imponham.

Porventura devido a serem sobretudo herdeiros (ou garantes de continuidade) desse *Cinema di Poesia*, ou do *Cinema transcendental*, ou da “modernidade subtractiva” de Badiou, e salvo excepção — existem excepções, como vimos — os realizadores portugueses rejeitam as narrativas retrospectivamente designadas, desde Robert McKee, por *archplots*, (McKee, 1997) mas também não se interessam, por exemplo, pelas lições de Eisenstein sobre a *mise-en-scène* (Eisenstein, S. M., e Nijny, V. B., 1989), suas preocupações com a unidade da forma e do conteúdo e com a “lei geral da manifestação expressiva aplicada à criação de imagens”, porque também elas apontavam para um fechamento do sentido dos filmes equivalente ao da narrativa clássica, ou do *classical design of the story*. E pouco ou nada se deixam seduzir por *multiplots* complexos, preferindo-lhes, como Marco Martins, construções simples e ainda marcadas por uma acentuada linearidade, embora frequentemente desconstruída segundo o modelo da “modernidade subtractiva” — uma herança do cinema *moderno*.

Ao mesmo tempo, os traços narrativos “aristotélicos”, designadamente a causalidade interna, a convergência de todos os conteúdos em direcção a um final conclusivo e fechado, são hábitos e objectivos por eles abandonados ou rejeitados como arcaicos ou prosaicos, ou que identificam com o *entertainment* e com o cinema dominante, “figurativo” ou de *main stream*. Em vez deles, surgem nos seus filmes relações eventualmente associativas entre cenas ou partes do narrado, descontinuidades e rupturas, alegorias, por vezes derivas do sentido narrativo.

À luz da distinção, tornada “canónica” por McKee, entre *talento literário* e *talento para as histórias* (que ele diz pouco ou nada terem a ver um com outro), os cineastas portugueses contemporâneos parecem rever-se melhor no primeiro do que no segundo — é outro dos traços da continuidade que vimos referindo. Desta preferência pelo talento literário, em detrimento do *storytelling*, decorre, também, o modo privilegiado como alguns deles se relacionam com autores literários (não necessariamente *story tellers*), como se fossem oficiais do mesmo ofício, embora trabalhando com *teknai* diferentes. Mas parte deles parece desejar trabalhar a partir de um *grau zero da narrativa*, reiventando-o a seu modo de filme em filme, e indiferente ao facto de não existir tal grau zero da narrativa — em vez dele, o que existe é a expressão de heranças, de património narrativo e de influências que se transformam em genotexto, em forma de

intertextualidade (boa ou má) e que são igualmente expressas pelo sistema das citações (bem ou mal usadas, e assumidas, ou não). Não será de mais recordar o que Barthes (1953) escreveu a respeito da escolha “livre”, pelo escritor, de determinada forma de escrita — e que talvez possamos alargar, por analogia, à situação do cineasta:

“O escritor não tem a possibilidade de escolher a sua escrita numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob pressão da História e da tradição que se estabelecem as escritas possíveis de determinado escritor: (...) as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações. A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma recordação, é a liberdade recordadora(...).”

Precisamente devido a essa “memória segunda” das palavras, que aqui tornamos extensiva à “memória segunda” das imagens, partilhamos a convicção de que não é possível, hoje, estudar e reflectir sobre o *screenwriting* para cinema a não ser a partir de uma das suas tradições estabilizadas como estruturas clássicas, nas suas relações com dramaturgias e *mises-en-scène* datadas, ou ainda experimentalmente, de forma “selvagem”, testando novas “linguagens” e objectivos. Porquê? Porque cada conjunto de propostas, de procedimentos aconselhados e de estruturas subjacentes a cada modelo pertence a distintos “aquários”, “épocas” ou “escolas”, deve ser estudado no seu contexto datado, e é portador de determinada concepção do cinema. Por exemplo, é possível transmitir e testar a estrutura narrativa inspirada nos ritos de passagem de Van Genep (1909) e trabalhada por Joseph Campbell (1949); ou a sua conversão em manual por Christopher Vogler (1992); ou a estrutura sequencial adaptada das funções narrativas de Propp (1928); ou a estrutura em três actos e suas funções, proveniente da tradição dos manuais norte-americanos dos anos 40-50 (Lajos Egri, 1946; John Howard Lawson, 1949), fixando, então, os saberes adquiridos durante a hegemonia do *studio system*, e que desemboca e sobrevive em Syd Field (1979), Eugene Vale (1982), Irwin Blacker (1986), Tom Stempel (1991), Richard Blum (2001); ou as variantes de Kristin Thompson (1999); ou a representada pelo *archplot* de McKee (1997).

Mas relacionamo-nos com esta fileira de autores e seus saberes como quando estudamos uma dinastia, um império — o seu crescimento e hegemonia, as suas crises, a sua decadência e suas metástases, os compromissos, cedências, enxertos e tratados bilaterais ou multilaterais que permitiram a sua regeneração parcial, a sua sobrevivência ou a sua metamorfose. Enquanto “modelos”, eles foram sujeitos a transformações e aculturações que os tornaram dinâmicos — o contrário de estruturas ossificadas por qualquer academismo.

Mais complexo, mas igualmente possível, embora assumindo o enorme risco de *redução*, é estudar *screenwriting* a partir de padrões identificados no cinema *moderno* (sobretudo europeu), desde que se tenha em conta que o estilo da realização intervém, neste caso, e no que concerne à conversão do *script* em *filme*, de modo muito mais decisivo do que nos modelos precedentes, tornando mais aleatória a relação de relativa proximidade entre *script* e *filme*. A este respeito, e entre outros, os textos de Pasolini e de Paul Schrader (1972), ou o muito posterior de András Bálint Kovács (2007) podem revelar-se instrumentos úteis.

É mais difícil ensinar *screenwriting* a partir da diversidade das experiências narrativas do cinema independente norte-americano, porque elas se mantêm em crescimento, não permitindo senão abordagens caso a caso, autor a autor — como mostram, entre outras, as reflexões contemporâneas de J. J. Murphy (2007), ou de K. Dancyger e J. Rush (2007). Em todos estes casos, a maior ou menor distância a que nos encontramos das diferentes fileiras e ensinamentos favorece ou dificulta a rentabilização das nossas aprendizagens.

Isto significa que se perdeu, sem deixar saudades, a crença dos academismos em que existe *uma boa maneira* de contar histórias para cinema. Já não é possível senão referir as aprendizagens neste domínio a épocas, modos de produção, escolas, metodologias e experiências históricas ou géneros ficcionais sedimentados pelo tempo, bem como a autores: Bergman e Cassavettes são

bons exemplos históricos de autores idiossincráticos que não se deixaram subsumir pela retórica normativa que geriu, durante décadas, a reflexão sobre a *legis artis* do *screenwriting*.

Existe, de facto, um grande número de práticas empíricas, testadas pela experiência, ancoradas em 23 séculos de *drama*, e identificadas por décadas de estudos em *spectatorship*, que podem ser vantajosamente assumidas por cineastas. Esse universo contém um *corpus* de saberes e de sugestões que não deve ser depreciado pelo ensino especializado. Mas tornou-se claro, quer para autores, quer para os públicos cinéfilos, que não existe *uma*, mas sim *mil* maneiras de conceber e escrever histórias para cinema. Essa consciência prevalece hegemonicamente no *screenwriting* contemporâneo, e é partilhada pela maioria dos cineastas portugueses.

Todas estas questões são abordáveis, aliás, como no teatro, na ópera, na dança ou na literatura, pela dupla curiosidade de *Janus*, o deus romano das duas cabeças, que olha simultaneamente para o passado e para o futuro: as estruturas e formas narrativas são apreciáveis como experiências historicizadas e que pedem para ser entendidas no seu contexto. A experiência mostra que a ignorância voluntarista do passado de qualquer *teknê* produz sobretudo novos autodidactas regressivos, que atrasam, quando não impedem, novas formas de conhecimento e novas *performances* apoiadas nas boas e más experiências do passado.

“Escapar” e “não escapar” à narrativa

Subsiste e tem, decerto, futuro, um poderoso equívoco relativo à relação entre narrativa e cinema: por força da discussão ideológica entre defensores de um “cinema narrativo” e defensores de um cinema “não-narrativo” — discussão falsamente fundada — foi-se instalando a ideia de que ambos se digladiam como tipos facilmente identificáveis e distinguíveis. Ora, qualquer sequência de imagens em movimento é narrativa, devido ao esforço cognitivo produzido pelo espectador para compreender e dar sentido à sua continuidade. Se um autor monta um conjunto de imagens de modo deliberadamente “não-narrativo”, o espectador contraria esse trabalho para fabricar, para si, o valor semântico do que está a ver, e esse valor semântico é narrativo. Como bem exprime, a este respeito, Saguenail:

“A narrativa é a base, por isso está sempre ‘lá’. Fomos condicionados pela narrativa, não podemos fugir-lhe. Se eu digo: ‘Está a chover’ e ‘Ela pega no guarda-chuva’, são duas frases completamente independentes, pode não ser o mesmo dia, eu não dei [sobre isso] nenhuma indicação. Mas, mentalmente, estabelecemos uma relação de causa-efeito entre a primeira e a segunda frase. Por isso, criamos nós, receptores, uma narrativa. O Godard podia querer alterar a ordem do ‘princípio, meio e fim’, mas a narrativa está lá na mesma. Por isso, à narrativa não escaparemos”.

Na sequência das convenções “não-narrativas” e “anti-narrativas” de parte do cinema *moderno*, estabeleceu-se, entre alguns cineastas portugueses, a convicção de que depender do menor número possível de convenções narrativas é sinónimo de cinema *de qualidade* — inovando seja a que preço for. Essa convicção é uma crença preguiçosa, a favor da qual é muito difícil argumentar. Por outro lado, os cineastas que aspiram a fazer cinema *main stream*, mais próximo do modelo, por exemplo, “de Hollywood”, acabam, cedo ou tarde, por perceber que, por força dos modos de produção e das metodologias de desenvolvimento de projectos, os “filmes de Hollywood” constituem, independentemente da influência que exercem, um modelo singular, regional e irrepetível em outras partes do Mundo, quer devido à magnitude dos investimentos que exigem, quer devido à especificidade dos equipamentos, estúdios e meios tecnológicos envolvidos, quer devido ao peso histórico das suas formas industriais de desenvolvimento de projectos. Neste sentido, o actual “cinema de Hollywood” é a locomotiva de uma tecno-cultura contemporânea cujas obras se destinam a públicos cada vez mais jovens. Como diz João Botelho na entrevista que nos concedeu:

“Há (...) um modo americano [de fazer cinema] que é dominante. Hoje em dia está-se a transformar num entretenimento infantil, [porque] quem vai mais ao cinema são os miúdos (...) e os adultos ficam em casa”.

Esta é uma visão partilhada por numerosos autores contemporâneos. Leia-se por exemplo, entre outros, Vinzenz Hediger, da Universidade de Zurique (HEDIGER, 2004: 43, apud HOSKINS, 1997:37-40):

“Seuls les studios américains disposent des moyens nécessaires pour engager les meilleurs talents du monde, et seuls les Américains sont capables de financer régulièrement le genre de superproductions qui attirent les publics adolescents et se prêtent facilement à l’exportation”.

Esse modelo hollywoodiano permaneceu basicamente fiel à herança das normas e da gramática do *studio system*: transitividade narrativa (assente numa exposição linear e teleologicamente orientada, mesmo nos casos de *multiplot*), identificação emocional do espectador com as personagens (designadamente protagonistas), ocultação do aparelho técnico de realização e produção com vista a uma representação “transparente” e mimética da realidade, diegese claramente perceptível, fechamento narrativo que pressupõe a convergência final dos conteúdos narrados na totalidade da ficção. A obediência a estas normas é acompanhada pelo esforço continuado de assumir a vanguarda da inovação tecnológica (coisa que Hollywood chegou a perder nos anos 60 do séc. XX; essa “crise” viria a dar origem à New Hollywood, embora o fenómeno também seja apreciável à luz da mudança sociológica dos públicos do cinema, na época, e do surgimento de produções independentes que redefiniram o lugar do *mainstream* e dos *blockbusters* no mercado). Este modelo — o modelo clássico de Hollywood — foi globalmente rejeitado, quer pela geração do “Cinema Novo” em Portugal, quer pelas que se lhe seguiram, até à actualidade. A excepção mais assumida à rejeição deste paradigma é a representada por António-Pedro Vasconcelos.

Por outro lado, em Portugal, só durante o período “revolucionário” — entre 1974 e 1979, se estendermos a definição deste período até à liquidação da “Reforma Agrária” — se fizeram filmes *políticos* no sentido *militante* (mais de 170 repertoriados por José de Matos-Cruz, e a este número devem juntar-se 40 outros, feitos por cineastas estrangeiros em Portugal no mesmo período, como diz Sérgio Tréfaut a propósito do documentário *Outro País*). A partir dos anos 80, a cinematografia de Portugal perdeu, por um lado, essa referência revolucionária ou militante, nitidamente epocal, e por outro lado deslocou-se de um paradigma acentuadamente literário e teatralizante para um outro, mais próximo das *politics of every day’s life*, do documentário e da exposição de comportamentos (predominantemente) jovens e marginais. A esta nova tendência não é alheio o novo *boom* do documentário, nos anos 90, e a correspondente proliferação de híbridos fic-doc.

Sobretudo entre documentaristas como Catarina Alves Costa, Sofia Trincão (e Oscar Clemente), João Dias, em parte Pedro Sena Nunes, tocados pela antropologia visual ou por um cinema de registo etnográfico que teve uma forte expressão no documentarismo português que acompanhou o “Cinema Novo”, e que também encontramos num Pierre-Marie Goulet, está a reafirmar-se uma vocação *localista*, por vezes ligada ao conservacionismo patrimonial (do património edificado, artesanal ou imaterial), que contrabalança a tendência para a aproximação ao World Cinema.

Atitudes face ao script

Hábitos de escrita? Há casos, como o de Sandro Aguilar, que fazem a heráldica da questão:

“Deveria ter mas não tenho nenhuma disciplina de escrita, nenhuma mesmo. Sou obrigado a escrever, e é muito difícil sentar-me e ter a concentração para escrever; deveria usar aqueles métodos todos de obrigar-me mesmo que não quisesse, a escrever qualquer coisa, rabiscar, fosse o que fosse, mas sou muito auto-crítico em tudo o que faço e é muito difícil abordar o papel e começar a escrever...”

Mas Sandro Aguilar também não faz *pitchings*, não discute com outros as suas ideias para os filmes, não gosta de castings, não ensaia com os actores, não planifica, e por vezes tem sido realizador, argumentista e produtor dos seus filmes — que, reconhece, têm encontrado problemas de crítica e de recepção.

Na sua maioria, os realizadores escrevem sozinhos e, ora estão conscientes de que isso constitui um problema, uma dificuldade (Miguel Gomes, Miguel Gonçalves Mendes), ora se sentem bem nessa situação (João Botelho, Margarida Gil, Joaquim Leitão), ora recorrem a escritores ou amigos para intervirem nos seus *scripts* (Manoel de Oliveira, Margarida Gil, Joaquim Leitão, Bruno de Almeida, Tiago Guedes). Neste caso, a colaboração de escritores visa com frequência a última mão nos diálogos, ou seja, os realizadores vêem os escritores como *dialoguistes*, mas não necessariamente como co-autores da estrutura ou do *plot*. Há excepções, como a de Marco Martins e a de Gonçalo M. Tavares para a escrita de *Como desenhar um círculo perfeito*:

“Basicamente, nesta longa, o que eu fiz com o Gonçalo foi: quando acabei as primeiras versões de *Como desenhar um círculo perfeito* entreguei-lhas para ele ler e perguntei-lhe se queria colaborar na escrita. O que ele fez foi reescrever sobre o meu guião, não foi um processo tipo ‘agora vamos discutir’, não discutíamos muito. Foi sendo feito por fases distintas, ele escreveu outra versão por cima da minha, depois eu agarrava nas cenas de que gostava e reescrevia, ele escrevia outra, e assim sucessivamente.”

João Canijo também assume que, durante anos, manteve uma relação clássica com um argumentista, relação que dava origem a sucessivas versões do *script*:

“O argumentista (...) escrevia uma versão, eu estragava a versão, ele escrevia outra versão, eu estragava a nova versão. E chegávamos a sete, oito versões, que eram depois trabalhadas, em termos de diálogos, com os actores”.

Joaquim Leitão é outra excepção, sobretudo porque é um dos realizadores que partilha e discute com o seu produtor, Tino Navarro, as ideias para os filmes (o *script* de *A Esperança Está Onde Menos Se Espera* foi em grande parte escrito por Tino Navarro e Manuel Arouca):

“Eu tenho uma relação muito boa com o meu produtor [Tino Navarro] e uma das coisas que se passa normalmente, é que muitas vezes as ideias são discutidas com ele, ou então ele vai lendo aquilo que eu já escrevi, mas não peço muitas opiniões para além disso (...) Mas tirando casos como o meu — já tenho uma carreira com alguns padrões e com alguns métodos de funcionamento definidos — normalmente acho que o melhor para quem está a começar é ter um argumento, ou pelo menos uma sinopse bastante desenvolvida, para o produtor saber se lhe interessa ou não (...). Faço aquilo de que gosto, mas tento que agrade a outras pessoas também, esforço-me para que isso aconteça. Mas o primeiro passo é completamente genuíno, estou a fazer aquilo de que gosto e o Tino Navarro está a fazer aquilo de que gosta”.

Apesar desta colaboração com um produtor que gosta de assumir, desde o início de cada projecto, um papel criativo, porém, o mesmo Joaquim Leitão reconhece, noutra passo da entrevista que nos concedeu:

“Para mim o processo de escrita é talvez a parte mais neurótica deste mundo [do cinema]. É uma parte que simultaneamente me dá imenso prazer mas que é também um processo muito solitário”.

Diz, por seu turno, António-Pedro Vasconcelos in "Sou um dissidente do cinema europeu" (jornal Público de 29.01.2010), entrevista conduzida por Sérgio C. Andrade:

“O guião é uma coisa que se escreve a solo. Um filme constrói-se a quatro mãos, mas escreve-se sozinho. E foi o Tiago [Santos] quem o escreveu, desta [*A Bela e o Papparazzo*] como da outra vez [*Call Girl*]. Só que entre o primeiro *draft* e aquilo que está no ecrã passam largos meses e várias versões. (...) O Tiago escreve e depois encontramos-nos regularmente: três dias, três horas cada dia, é o ideal. E voltamos a rever o *script*. Aí há uma intervenção minha, sugiro algumas réplicas. Mas a

base é do Tiago. [Este] meu filme, pela primeira vez, tem uma unidade dramática mais aristotélica: 1º, 2 e 3º actos, isso estava claramente definido. A partir daí, ele inventou. Depois houve um trabalho longo, que, aliás, só termina na montagem. Mesmo aí, para encontrar o *timing* certo, foi preciso deitar cenas fora, que eram boas, por causa da economia do filme”.

Por vezes, à semelhança do que tantas vezes sucedeu na *nouvelle vague* ou no cinema *moderno* globalmente considerado, os realizadores “reescrevem o *script* na montagem” (Margarida Cardoso, Marco Martins, João Salaviza, todos os documentaristas). Veja-se o que diz, a este respeito, Margarida Cardoso:

“Para a ficção tenho sempre guiões, mesmo que, na montagem, a primeira coisa que comece por fazer seja desfazer tudo – começar logo por transformar a última cena na primeira; a tendência é para começar a desmanchar”.

A experiência de modificar o *script* já nas rodagens é comum, como diz, por exemplo, Teresa Villaverde:

“Já me aconteceu ter de reescrever o guião na hora de rodagem para que a cena funcionasse. No caso do cinema português, temos um tempo muito limitado para fazer melhorias do guião, portanto temos de agir depressa caso seja necessário”.

Deliberadamente, a maioria dos realizadores não escreve em equipa, não contrata argumentistas, não discute o seu *script* com o produtor (deseja até que ele não se envolva de nenhuma forma nesse trabalho, porque isso contrariaria a sua autonomia autoral), não tem o hábito de discutir em equipa as fragilidades de uma versão ou as razões porque determinada versão precisa de ser modificada, e em quê. Também nesta matéria, há excepções. Ouça-se o que diz Sérgio Tréfaut sobre o hábito de discutir os seus projectos:

“Costumo discutir com imensa gente. (...) Houve durante algum tempo uma pessoa que era o meu interlocutor privilegiado, mas morreu. Essa pessoa era o José Álvaro Morais. Eu gosto de mostrar as coisas a pessoas muito diferentes umas das outras e perceber o que é que elas percebem e como é que reagem”.

Por outro lado, o corte de cenas para diminuir a duração do filme é mais frequente do que a reescrita. Na escrita do *script* existe, assim, um défice de profissionalização e de qualificações, embora diversamente sentido, e expresso de forma não unânime. Estes mesmos hábitos mantêm-se no caso de adaptações, mais facilmente feitas pelos próprios (João Botelho) do que por especialistas ou guionistas contratados.

Os mais novos também escrevem as suas histórias em forma de *script*, mas rejeitando este último como um “ditado” que possa funcionar, para o filme, como uma prisão. De facto, preferem que o filme transforme as ideias e as histórias iniciais:

“Acredito cada vez mais, mesmo escrevendo um guião, que as coisas que vou encontrando ao longo da pré-produção de um filme, e na própria rodagem, acabam por contaminar muito o filme, e ter muito mais importância, às vezes, do que as próprias premissas iniciais do guião” (João Salaviza).

“As ideias para os meus filmes não são propriamente ideias. Nasceram de histórias que ouvi, da vontade de filmar alguém, de sítios concretos (...). Dizer ‘agora vou desenvolver um tema’ – isso é coisa que não se passa comigo” (Miguel Gomes).

“As ideias para os [meus] filmes vêm normalmente de lugares, de lugares em Lisboa (...), embora o último também se passe no campo, num sítio que eu conhecia em miúdo. Portanto, as ideias vieram sempre de lugares que tenho vontade de filmar. (...) Depois dos lugares, há a vontade de filmar pessoas. Quando começo a escrever um filme, a primeira cena vem-me logo à cabeça e o filme parte dessa primeira cena; depois, o resto do *plot* (...) desenvolve-se a partir desse princípio, e vou escrevendo enquanto procuro pessoas com quem me apeteça filmar” (João Pedro Rodrigues).

De um modo geral, os realizadores portugueses não gostam de partilhar com outrem a génese ou o desenvolvimento das ideias para os seus filmes, preservando a independência, privacidade e intimidade das suas práticas autorais. Mesmo quando reconhecem, como Miguel Gonçalves Mendes, que precisariam de ajuda especializada para construir um “bom” *script*:

“...Não existe uma boa escola de Argumento em Portugal, para que nós possamos ter uma ideia genial para um filme e dizer, meu amigo, ajuda-me lá a trabalhar esta ideia e vamos fazer disto um argumento, que depois eu filmo”.

As escolas — depreende-se destas palavras — deveriam então assegurar programas de formação contínua, ou em exercício, ou ao longo da vida (por mais extensa que esta seja). Mas, no trabalho profissional, porque não procurar competências especializadas, sem prejuízo dos regressos à escola para actualizar conhecimentos? Recorde-se, a este respeito, o Manifesto dos Argumentistas Europeus, divulgado em Portugal pela Associação de Argumentistas Portugueses:

“As histórias estão no âmago da Humanidade e são o repositório da diversidade da nossa herança cultural. São contadas, recontadas e reinterpretadas vezes sem conta por contadores de histórias; os argumentistas desempenham esse papel nos nossos tempos. O talento dos argumentistas europeus merece confiança, incentivo e apoio. As indústrias cinematográficas europeias têm de encontrar maneiras de atrair e manter os seus argumentistas no cinema e na sua actividade”.

Predominando, porém, no cinema português contemporâneo, como herança do “Cinema Novo”, a figura autoral do realizador-argumentista, num meio profissional determinado pela confluência, na mesma pessoa, das duas funções, longe da divisão de tarefas que é tradicional noutras cinematografias, considerar-se-á porventura que falta a essa figura, com frequência, formação aplicada em narrativas. Às escolas da especialidade competirá, nesse caso, propor mais formação em argumento, quer integrando essa formação nos seus planos de estudos, quer oferecendo-a sob a forma de *workshops*, cursos intensivos, *masterclasses*, cursos curtos, ao meio profissional em exercício.

Relações com a produção

Entre os realizadores é dominante a desconfiança em relação ao modo como os produtores se relacionam com os projectos em que se envolvem. Em geral, os realizadores / autores preferem encontrar produtor quando o projecto já está delineado e escrito, a não ser quando dele aceitam encomendas (raras) ou desafios dele oriundos (Manuel Mozos, outros). A seguir, esperam manter, quer face ao financiamento quer face ao produtor, a autonomia para “fazerem dos argumentos o que lhes apetece” (Miguel Gomes). Excepcionalmente, aceitam o conselho do produtor na montagem, ou entram claramente em litígio com ele (como no caso extremo de *Corrupção*, de João Botelho, primeira longa-metragem ficcional portuguesa distribuída comercialmente sem a assinatura do realizador). Mas também há realizadores, mais raros, como Joaquim Leitão e António Pedro Vasconcelos, que sublinham, como vimos, a boa relação que têm com o seu produtor (Tino Navarro, em ambos os casos).

É recorrente o caso de realizadores que contam terem sido vítimas dos produtores, via descapitalização dos projectos, interrupção do fluxo de financiamento, atrasos na execução orçamental, etc. (Margarida Gil, Manuel Mozos, Rita Azevedo Gomes, outros), ou preferem ter com eles relações estritamente “gestionárias”. E, de acordo com a ideia que de si fazem como autores, os realizadores consideram (como Margarida Gil, falando em nome da Associação Portuguesa de Realizadores) que os produtores não deviam ser os interlocutores principais do financiamento, e que é errado o modo como o ICA se relaciona com os projectos que financia, porque, precisamente, privilegia a produção como interlocutora, em detrimento da autoria / realização. Teresa Villaverde queixa-se de que até do ponto de vista meramente técnico surgem hoje, facilmente, problemas com os produtores:

“Os produtores estão com dificuldade em acompanhar a tecnologia. Se por exemplo, um realizador diz que um certo monitor não tem qualidade, que não dá para ver bem, os produtores não dão a devida importância e não resolvem o problema. Se hoje formos ao cinema, a quantidade de planos desfocados é inacreditável, e na maior parte das vezes não é culpa dos realizadores, ou da equipa, porque não se consegue ver isso na montagem”.

Em alguns casos, passados e presentes, os realizadores preferem assumir-se igualmente como produtores, para controlarem mais efectivamente os projectos que abraçam e se tornarem no único interlocutor do financiamento (Joaquim Sapinho, Sérgio Tréfaut, Sandro Aguilar, em parte Margarida Gil e o mais recente Jorge Silva Melo, Miguel Gonçalves Mendes, bem como o caso especial de Saguenail).

Em resultado de um histórico insatisfatório e da prevalência do modelo de *cinema de autor*, os realizadores tendem genericamente a entender-se a si próprios como criadores, e a ver os produtores como gestores ou executores ao serviço dos projectos de criação. São raros os casos em que a relação produção-realização é descrita como excelente, francamente positiva ou colaborativa. E são praticamente inexistentes os casos em que um projecto é desenvolvido desde o seu início por um realizador e por um produtor (a não ser quando as duas funções se sobrepõem na mesma pessoa, como no caso do Jorge Silva Melo documentarista, de Sandro Aguilar ou de Miguel Gonçalves Mendes). A dimensão da “produção criativa” não contribui senão tardiamente, quando existe, para a geração das sinergias necessárias a um projecto.

Tiago Guedes exprime do seguinte modo a sua interacção com o produtor Paulo Branco — e ao fazê-lo assume, sobre a relação realizador / produtor, um juízo pouco frequente:

“O Paulo Branco é muito pouco interventivo no processo de criação, porque acredita na liberdade [do realizador]. No fim, na montagem, quando vê a primeira versão (...), é extremamente útil. Percebe muito de cinema e é muito perspicaz nas sugestões que te dá (que não são obrigações, mas são interferências criativas profundas)”.

Adequação dos orçamentos

Margarida Cardoso chama a atenção para o modo como o orçamento de cada projecto é facilmente devorado pelos pagamentos à equipa técnica (salários, deslocações, alimentação), em detrimento do investimento nas suas exigências criativas:

“...Há muitas discussões em que os técnicos de cinema se queixam de que ganham pouco; talvez bastasse dizer-lhes ‘faz lá tu o orçamento, faz lá as continhas todas. Põe lá quanto é que tu comes, quanto é que tu ganhas e depois põe as outras pessoas todas’, e depois chegas ao fim e é assustador – tens um orçamento para gerir uma equipa (...) tens uma equipa de 30 pessoas – não é muito – 30 pessoas que comem, bebem e ganham dinheiro para fazer o filme: recibes o dinheiro para pagar isso tudo e depois filmas um candeeiro comprado na loja do chinês por cinco tostões, porque não há dinheiro para comprar mais nada”.

Quase único, nesta matéria, é o caso de Marco Martins; como que respondendo a Margarida Cardoso, diz ele:

“Gosto de controlar exaustivamente o orçamento e os gastos, para poder escolher onde e como aplicar melhor o dinheiro”.

Comentário de Teresa Villaverde sobre o mesmo tema:

“Nunca me meti em questões orçamentais. Mas penso que poderia ter dado um contributo positivo. Se tivesse havido várias discussões, ponto por ponto, sobre as decisões orçamentais, eu própria poderia ter abdicado de certas coisas e preferido outras, que na realidade são mais importantes. Nem

sempre o produtor tem a noção das prioridades, e segue um caminho onde gasta o dinheiro até não haver mais”.

Joaquim Leitão tem sobre esta matéria uma posição matizada — a posição, partilhada por outros, do realizador que tem em conta, desde a escrita, as limitações orçamentais:

“Tenho ideia do que as coisas custam e (...) de quanto dinheiro é possível arranjar — há limites nos financiamentos em Portugal e na Europa, há valores que não posso ultrapassar — e cabe ao produtor angariar esses financiamentos. Quando escrevo o argumento e o produtor percebe que aquilo é um filme que custará mais ou menos X, a partir daí vai à procura de financiamentos. Depois, ou os encontra ou não os encontra. Se não os encontra a todos, é preciso fazer cortes cirúrgicos em algumas coisas, normalmente em meios técnicos ou no tempo, mas sou eu que decido o que é importante para mim: se quero filmar com duas câmaras, se calhar vou ter de filmar menos dois dias”.

Os próprios jurados dos concursos do Instituto do Cinema e do Audiovisual não têm, com frequência, as competências requeridas para analisar os orçamentos que obrigatoriamente lhes são propostos, e que tendem a ser mais um “pró-forma” generalista, obediente a um padrão habitual, do que um caderno de encargos relativo a cada projecto e às suas necessidades específicas. É natural e desejável que se tenha evoluído ou se evolua para avaliações mais exigentes e mais rigorosas dos orçamentos por parte da(s) entidade(s) financiadora(s), com vista a garantir que as exigências artísticas dos projectos são devidamente orçamentadas e poderão ser satisfeitas.

Mas a situação descrita por Margarida Cardoso parece igualmente confirmar o que em “Objectos únicos e diferentes” adiantámos sobre a necessidade de fazer convergir, mais cedo, as competências técnicas exigidas pelo desenvolvimento mais qualificado dos projectos. Dadas as limitações do financiamento e da execução orçamental, a primeira geralmente determinada pelo ICA e a segunda pela produção, a pré-preparação e a preparação dos filmes é geralmente limitada a um grupo muito circunscrito de competências, e a contratação destas tende a ser muito tardia, quase exclusivamente destinada à rodagem e à pós-produção.

Na realidade, os realizadores portugueses estão habituados a trabalhar quase exclusivamente em regime de *low budget*, o que determina a sua ideia de cinema, os seus hábitos de trabalho e a imagem que têm de si próprios. Como bem exprime João Botelho:

“Eu não saberia fazer um filme de não sei quantos milhões de dólares, sei fazer filmes de 750 mil euros. Mas isso dá-nos uma coisa maravilhosa que não tem preço: a liberdade total. E a verdade é que tudo o que está de bom ou de mau nos filmes é meu. É a possibilidade de trabalhar num filme como quem escreve um romance ou pinta um quadro.”

Mais tempo contra menos dinheiro

Mais tempo de rodagem para compensar a falta de dinheiro é outra exigência que encontramos nas entrevistas aqui recolhidas (muito explicitamente, e por exemplo, nas palavras de Margarida Gil, Joaquim Leitão, Teresa Villaverde e Marco Martins). Sobretudo quando, como hoje, a substituição da película pela imagem digital tende a fazer descer os custos das filmagens propriamente ditas (já não se colocando o problema de quantas “latas” gastar por dia). Essa requerência de mais tempo associa-se à já existente “liberdade total” do realizador, tanto mais que o produtor só excepcionalmente está presente no *plateau*, limitando-se, segundo boa parte dos entrevistados, a gerir o fluxo da execução orçamental (e por vezes obrigando à interrupção das filmagens até que uma nova “fatia” do investimento lhe chegue às mãos).

Esse tempo mais alargado permitiria igualmente aos realizadores (em princípio) trabalhar de outro modo com os seus actores — embora eles se queixem com frequência de que outros contratos, ou limitações de agenda destes últimos, não lhes permitem ensaiar ou repetir *takes* e cenas como desejariam. E também lhes permitiria improvisar menos diante de dificuldades

inesperadas encontradas diante de *décors* naturais, perante a inexistência de *décors* de *back up*, ou alternativos, ou até de simples alterações climáticas. Veja-se o que a este respeito diz Joaquim Leitão, baseado na sua experiência:

“As limitações mais normais são as de tempo. (...) Há sempre coisas que não consigo controlar, como se está a chover ou se não está, ou se os actores estão bem dispostos ou mal dispostos, se estão num dia em que se enganam: e aí temos que nos adaptar. (...) Isto funciona para mim e para qualquer realizador, até para o Spielberg (...). Todos os realizadores desejam sempre mais tempo: o Spielberg tem provavelmente quatro meses de rotação, mas na cabeça dele, se calhar, eram precisos oito”.

No que respeita à preparação do filme, por outro lado, nem um dos realizadores aqui entrevistados menciona a falta de imagens exploratórias que informem a escolha definitiva de *décors*, por exemplo. Quantos deles, pretendendo, por exemplo, filmar determinada cena numa farmácia, viram previamente imagens de uma dúzia de farmácias diferentes (como dizem fazer Joaquim Leitão ou Marco Martins), já que o estabelecimento não vai, muito provavelmente, ser construído em estúdio? A falta de equipa capaz de assistir, na preparação, o realizador, sublinha o carácter sobretudo individual e artesanal do trabalho de preparação pelo autor do projecto, e chama de novo a atenção para a vantagem de fazer convergir mais cedo as competências técnicas de que o desenvolvimento desse projecto necessita, designadamente nas áreas da imagem e do som, e, decerto, na *art direction*.

Recordemos o que conta, por exemplo, na sua entrevista, Margarida Cardoso, a propósito da morosidade da preparação de *A Costa dos Murmúrios*:

“P: ... Em *A Costa dos Murmúrios* é evidente que houve um investimento muito grande nos figurinos, nos automóveis, etc.; temos mesmo a sensação de que foi investido muito dinheiro para coordenar tudo aquilo.

R: Foi preciso tempo, três meses de trabalho com a Ana Vaz, mas houve esse investimento na preparação dos *décors*, com uma pessoa a coordenar tudo para termos tempo de procurar as coisas (...). Eu preciso de encontrar pessoas dispostas a trabalhar nos termos de que gosto. Não me importo de ganhar pouco e prefiro repartir o meu salário, ganhando menos do que qualquer outro do *plateau*, para poder manter-me sempre atenta à questão ‘vais filmar o quê?’, sem ter de ceder ao candeeiro [da loja] do chinês”.

No que toca à reunião das competências técnicas desde tão cedo quanto possível, a excepção parece ser, mais uma vez, Marco Martins:

“Este trabalho de equipa [com o encarregado das *répérages*, o director de fotografia, a direcção artística] existe mesmo desde o início. Quando vou ver um *décor* vamos todos juntos. Quanto ao som, não o tenho, de todo [ver adiante o subtítulo ‘O irresolvido problema do som’]”.

É significativo, por outro lado, que um realizador como ele tenha desenhado, para a sua primeira longa-metragem, *Alice*, um *story board* muito detalhado, que mostrou a toda a equipa, embora depois o tenha posto de lado e não o tenha utilizado na rotação: o facto de ter feito, precisamente porque teve tempo, o seu “trabalho de casa” prévio, ter-lhe-á dado mais segurança no modo de encarar a tarefa a que se ia lançar (ele que vinha habituado, da Publicidade, a fazer filmes de 30 segundos com o mesmo orçamento de que dispôs para a sua longa-metragem). Finalmente, Marco Martins conseguiu negociar, com o produtor Paulo Branco, onze semanas de rotação (mais alguns dias suplementares), para o seu *Alice*, em vez das habituais seis ou sete semanas (mais alguns dias suplementares).

Deriva da exibição

Noutra área de preocupações, é também recorrente, entre realizadores, a queixa de que existe uma profunda inadequação dos modos, calendários e horários de exibição aos filmes feitos em Portugal. Muitos realizadores prefeririam que os seus filmes fossem exibidos em salas médias

ou pequenas, mais próximas das antigas salas “estúdio” ou de “arte e ensaio”, onde pudessem permanecer em exibição durante bastante mais tempo em horários “normais”.

Esta exigência articula-se com a insuficiência do esforço de promoção / divulgação dos filmes antes e durante a sua exibição: sendo raras as campanhas publicitárias caras em apoio do lançamento de cada filme, e ainda mais raras as estreias em *wide release* (testadas, por exemplo, pelo produtor Tino Navarro, em filmes de Joaquim Leitão), a comunicação inter-pessoal no universo dos espectadores, a informação baseada no “passar de palavra” no seio do público, ganha relevância e é fundamental como modo de publicitação do filme. Mas carece de mais tempo para produzir os seus efeitos comunicacionais / comerciais (não lhe bastam as habituais uma ou duas semanas de exibição em horários convidativos; precisariam de multiplicar generosamente esse tempo de exibição). Ora, tal exigência está curiosamente em linha com estudos recentes sobre a Economia do Cinema (DE VANNY, 2006: 615-665):

“You do not know if you will like a movie until you see it. If you like it, you tell your friends about it. This simple act of sharing information leaves no less of the movie for you to enjoy and may even increase your pleasure. This means information can be multiplied (618). A wide release on many screens simultaneously gathers a large sample of information, but leaves few degrees of freedom in responding to it. It leaves less time for word of mouth and other information to influence viewers. The film may disappear too quickly for word to spread and for audiences to find it. In a smaller release on fewer screens, a studio is sampling sequentially through the audience, discovering its demand as information flows over a longer period of time (624). The large, wide release is more risky for exhibitors as they have no prior information to go on. The big release is likely to be more risky for the studio too because the number of prints to be made has to be decided before demand is known and because supplying more prints means more is spent before demand is known” (id *ibid*).

Nos EUA, a regulação dos riscos assumidos por distribuidores e exibidores na flexibilização da exibição em função da procura é contratualizada pela *holdover clause* (cláusula de apoio, ou de manutenção da exibição), negociada como parte da licença de exibição, e que faz depender a continuidade desta última de sucessivos *plafonds* de *box office* observados numa base diária e semanal. Sendo este o princípio que rege a duração da vida do filme em sala, não há, em princípio, limite a que ele ali se mantenha por vinte ou mais semanas. Um exemplo clássico de duração inesperada de um filme em sala — 23 semanas — em obediência à *holdover clause*, é o de *Tootsie* (realizado e produzido por Sydney Pollack em 1982, que custou 21 milhões de dólares e realizou 177,2 milhões em *box office*).

A importância das receitas em sala no mercado doméstico não diminui (no caso do cinema americano, e embora elas tenham passado a representar apenas 36 por cento do total das receitas expectáveis) face aos ganhos com a edição em DVD ou à exploração internacional do filme (DE VANNY, 2006: 661):

“The timing of this sales does help in resolving the *nobody knows problem* for the later markets. If foreign theatrical distribution is later than domestic release, then the foreign film buyers have prior information on which to condition their estimates. The same point holds for DVDs; the theatrical run reveals prior information not available at the initial opening”.

O autor não se refere à importância das receitas do filme nas televisões ou nas compras e alugueres via Internet, mas tem-se por comprovado que a mesma lógica se aplica à extensão a estes mercados.

A falta de uma “rede de exibição” adequada à cinematografia portuguesa é, assim, uma das queixas mais transversais aos realizadores entrevistados. Mas ao mesmo tempo, quase não se registam, no discurso dos realizadores que aqui entrevistámos, menções às vantagens e / ou desvantagens de existirem empresas de produção / distribuição / exibição verticalmente integradas, ou às vantagens / desvantagens do eventual envolvimento de tais empresas (sobretudo distribuidoras) nos projectos em desenvolvimento, como se o interesse de

distribuidores e exibidores não convenha, ou não deva ser parceiro, do desenvolvimento de projectos cinematográficos. Também nesta matéria, parece prevalecer a ideia de que o trabalho autoral da realização nada ganha em misturar-se ou confundir-se com os interesses de produtores, distribuidores e exibidores. Mas uma tal obstinação pode revelar-se grave para a estrutura de financiamento dos próprios filmes, por não contemplar boas práticas internacionais que já provaram o seu interesse e importância (DE VANNY, 2006: 648):

“Now, (...) the distributor acquires an equity interest in the film. The distributor advances at least part of the production cost of the film in exchange for an interest in it, along with the right and obligation to distribute it. With this arrangement, producer and distributor have a mutual interest in seeing the film finished and distributed (...)”.

Os realizadores portugueses também se queixam, porém, de que não existe esforço suficiente por parte de exibidores para digitalizarem a projecção — outro factor que cada vez mais notoriamente prejudica e prejudicará a visibilidade das obras produzidas com novas gerações de equipamentos de captação de imagem e de som. E é quase geral o descontentamento que manifestam face ao modo como as televisões generalistas lidam com o cinema português, só o co-financiando por imposição legislativa, não o promovendo (nem aos seus autores e actores) e contribuindo para alimentar o preconceito que contra ele se generalizou nos telespectadores e nos públicos do *home cinema*.

Refira-se que só João Botelho menciona, como dispositivo de base para a exibição de filmes no território nacional, a Rede Nacional de Cine-Teatros, cuja reabilitação foi implementada desde 1995 pelo ministro Manuel Maria Carrilho, apesar de o seu reequipamento, designadamente com meios adequados de projecção, nunca ter sido devidamente orçamentado — o que, do ponto de vista da distribuição / exibição de cinema, desvalorizou e desvaloriza essa infraestrutura. No entanto, a rede de Cine-Teatros permanece como um investimento não desprezível (mais de 16 milhões de euros, 7,5 dos quais cedidos pela Tabaqueira ao abrigo da Lei do Mecenato) e poderia ser associada à rede de Centros Culturais que entretanto se foi igualmente desenvolvendo.

Exibição alternativa nos festivais

A forma clássica de encarar o sistema dos festivais (com os “A” à cabeça) como plataforma internacional de estreia e de lançamento dos filmes, tal como a descrevemos em “Objectos únicos e diferentes”, é aqui representada por João Pedro Rodrigues e João Canijo, para quem o futuro de um filme feito em Portugal se decide em Cannes ou em Berlim, Veneza ou Locarno. João Canijo exprime, de forma clara, essa importância do sistema dos festivais, a importância da continuidade de um sistema herdado:

“Para nós, e quando digo nós falo de mim, do Pedro Costa, etc., os festivais são fundamentais. Em termos de público nacional, não o temos. Não temos nem nunca vamos ter. Mas temos muitos públicos lá fora, que, somados, acabam por ser mais do que o público de um *blockbuster* nacional. Isto para além de que, em termos práticos, logísticos, apresentar um filme em Cannes ou em Veneza significa o próximo subsídio garantido. É tão simples quanto isso”.

Mas a actual proliferação de festivais nacionais e estrangeiros, com uma expressão predominantemente local e por vezes temática (variante dos festivais de filmes de escola), está a alterar a natureza da exposição a que os filmes e seus realizadores se sujeitam, sobretudo entre os cineastas mais jovens, e isso devido à convergência de diferentes factores:

Por um lado, o financiamento do cinema em Portugal não dá mostras de tender a expandir-se, apesar do surgimento do FICA, e a propensão para subsidiar maioritariamente o mesmo grupo de criadores e de produtores permanece dominante. O FICA pode, nesse caso, funcionar sobretudo como um novo instrumento que garante a continuidade do sistema (apesar de tender a “apostar” num cinema mais “comercial”). Por outro lado, os custos dos equipamentos e o hábito

jovem de filmar praticamente sem orçamento tende a produzir cada vez mais filmes que não serão visíveis nos circuitos comerciais de exibição, e pelos quais os distribuidores também não se interessam. Gera-se, assim, inevitavelmente, uma tensão progressivamente maior entre o “cinema financiado” e o jovem cinema marginal aos circuitos comerciais, que precisará cada vez mais de gerar a sua própria rede de distribuição e exibição alternativa para subsistir e não se deixar asfixiar.

A nova rede de festivais locais surge, assim, como rede de distribuição / exibição alternativa — única forma, salvo exceções, de afirmação desse novíssimo cinema (exceções como a de João Salaviza, que ganha a Palma de Ouro em Cannes com uma das primeiras curtas-metragens feitas fora da escola, não enfraquecem a regra). Mas este novo fenómeno é cepticamente apreciado por cineastas experientes como Saguenail ou João Botelho, que sobre esta matéria dizem o seguinte:

“O problema é precisamente terem transformado isto em festivais. Há milhões de festivais pelo mundo inteiro, todos os dias há um novo. Depois começa a ser uma confusão, porque não se trata de uma relação directa com o público — é uma celebração. São não sei quantos espectadores concentrados numa semana. (...) Grande percentagem dos filmes que são exibidos não vão para o circuito” (João Botelho).

“O que é preciso é circuitos alternativos. E os festivais não o são” (Saguenail).

Miguel Gonçalves Mendes chama a atenção para a eventual desvalorização económica de um filme que esgota boa parte do seu público no circuito dos festivais (não pagos), efeito que considera semelhante ao do sistema das estreias e ante-estreias por convite:

“Tu mandas um filme para um festival e muitas vezes os festivais são coisas muito fechadas sobre si próprias e limitadas ao meio cinematográfico. É como as estreias — as estreias são sempre perigosas porque as pessoas querem sempre fazer uma estreia enorme e muitas vezes o que estás a fazer é queimar a venda de bilhetes, as hipóteses de bilheteira. (...) Qual é (...) a vantagem dos festivais? É que, se ganhas um prémio e se há determinados realizadores (...) e críticos que gostam do filme, ele vai estar na imprensa”.

Observado a esta luz, portanto, o circuito dos festivais (locais, regionais) só se tornará numa alternativa comercial à distribuição e exibição clássicas se e quando vier a adoptar, como procedimento comum, a entrada paga e a preocupação com o *box office* que caracterizam estas últimas. Talvez tenha chegado o momento de considerar os diversos aspectos que tal hipótese implica, quer os respeitantes à eventual concorrência directa com a distribuição e exibição clássicas, quer os decorrentes da expansão dos mercados do cinema propulsinada pela edição em dvd, a cedência de direitos de exibição a televisões nacionais e estrangeiras, o previsível crescimento do segmento *pay per view* e dos *downloads*. É um perfil da reflexão que ganha hipotética relevância no mundo actual, mas que não desenvolveremos aqui, esperando que sobre ele surjam investigação e propostas especializadas.

Fraco uso das NTIC's

A ausência de dados fiáveis ou o pouco interesse manifestado pelo valor das edições de filmes em dvd, ainda mais acentuado quando se abordam os regimes de *download* pagos ou de *pay per view*, revelam um divórcio persistente entre os autores de filmes e a sua difusão por meios e canais posteriores à época da distribuição / exibição clássicas. Apenas a acelerada socialização das novas redes de comunicação / informação sediadas na Internet (blogosfera, *sites* de filmes ou de distribuidores / exibidores, lojas *on line*, *you tube*, *facebook*, *twitter*, etc) impõe aos realizadores como evidência — mas na sua qualidade de utilizadores comuns ou de consumidores — que estão a desenvolver-se novas formas de circulação de conteúdos audiovisuais cada vez mais relevantes e “incontornáveis”. Como diz Jorge Silva Melo, quando lhe é perguntado se encara a Internet como um dispositivo interessante para o cinema:

“Não sei. Só gosto de e-mails e de compras on line”.

A interação dos diversos dispositivos associados na Internet (*sites* pessoais, *sites* de filmes, de produtoras, de festivais, bases de dados das mais variadas origens, rede de blogues, *you tube*, *face book*, *twitter*, e a sua progressiva articulação com os sistemas de edição e de acesso via telemóvel), constitui hoje, e tende a constituir cada vez mais, no futuro, um poderoso universo de publicitação/divulgação de conteúdos baseados em ecrãs, ou seja, em imagens destinadas às redes sociais “info-incluídas”, e portanto, igualmente, aos públicos cinéfilos. Este universo já dá forma, hoje, a uma rede descentrada de comunicação que se posiciona como alternativa à selectividade editorial do tradicional campo dos *media* encabeçado pelas televisões, com custos muito menos elevados do que a anterior geração da publicitação / divulgação, e porventura muito mais eficaz. Com a explosão deste universo e com o crescimento da sua importância e influência, boa parte dos constrangimentos da publicitação adequada de filmes no sistema dos *media* convencionais foi potencialmente ultrapassada; essa potencialidade está hoje oferecida a quem queira usufruir dela, incluindo a totalidade dos actantes do meio cinematográfico, com destaque para a produção de conteúdos. O cinema que se faz em Portugal pode ser melhor divulgado e tentar alargar os seus públicos apostando decisivamente na plataforma comunicacional assente na Internet, desde que produza conteúdos de divulgação a ela destinados. À data da publicação da presente investigação, porém, é ainda muito desigual a utilização de tal plataforma por parte da actividade cinematográfica nacional.

A posição mais comum, a este respeito, entre os realizadores entrevistados, é a de que o autor de um filme é o seu criador mas não o seu publicista, é um artista a quem não compete ocupar-se da distribuição e exibição da sua obra, nem no circuito clássico, nem no das novas tecnologias da informação e da comunicação, que expandem esse circuito. Prevalece e é dominante, entre os realizadores, a postura do autor que espera boas críticas no sistema dos *media*, se deixa entrevistar nos momentos de estreia e está presente nos festivais onde o filme é publicamente apresentado e nas ante-estreias. Esta posição, herdada do passado, é ainda hoje extensiva a parte da mais jovem geração de realizadores portugueses.

Uma tal atitude é extensiva ao menosprezo e ao desinteresse manifestado pelos realizadores, salvo excepção, quanto ao seu envolvimento em *making of's* e em materiais promocionais relativos aos seus filmes. Alguns queixam-se da má qualidade ou da quase inexistência de uns e outros, mas admitem mal a possibilidade de se comprometerem pessoalmente com a sua produção.

Noutra vertente de abordagem da mesma questão, autores como Saguenail lamentam sobretudo a má qualidade das imagens e sons que proliferam na internet:

“Ver o filme mal, individualmente, sem condições, é consumo. Não estou interessado em trabalhar para isso. A *Reader's Digest* era uma cadeia americana que fazia os resumos das grandes obras em 50 páginas. Mas não se confundia esses resumos com as verdadeiras obras. O *youtube* é a mesma coisa. Eu dou aulas de cinema a pessoas que vêm os filmes no *youtube*. É paradoxal, estar num momento de tal tecnologia e as pessoas verem as coisas nas piores condições”.

A transição para o digital

Os realizadores portugueses estão a despedir-se da película, mesmo aqueles para quem essa é uma despedida forçada e não desejada, e que por isso já antecipam uma maior ou menor nostalgia relativamente ao cinema que aprenderam a fazer. Diz-nos, a este respeito, João Canijo:

“Neste momento (...) já não faz sentido, a não ser para coisas especiais, filmar em película. A filmar em película nas nossas condições, tem de ser em super 16mm. A *Red*, neste momento, é melhor do que a super 16mm. Filmar em 35mm, cá, é um disparate, porque se perde tanto, em termos de orçamento, que não compensa. Além de que, dentro de poucos anos, as projecções serão todas em digital. Depois há questões como a profundidade de campo, que no vídeo é sempre muito grande, e

isso prejudica algumas coisas. Desfocar um primeiro plano é complicado mas, para quem sabe, já é controlável. E tem uma vantagem: na correcção de cor em película, só se pode corrigir a densidade e uma cor em cada plano; no digital, pode-se corrigir as cores todas em cada plano, corrigir a densidade, mas também se pode corrigir o contraste. Faz sentido fazer uma cópia em 35mm, para a preservação e porque as salas não estão todas equipadas com o digital, mas não *filmar* em 35mm” .

Mas sobre esta matéria é diferente, por exemplo, a posição de João Pedro Rodrigues:

“O primeiro filme que fiz foi filmado com uma Mini DV. Gosto mais de película e a coisa que mais me inquieta no digital é que é demasiado perfeito, é demasiado limpo e não tem a textura da película; e pode ser uma coisa enganadora, no sentido em que parece que é fácil fazer filmes. Acho isso perigoso porque toda a gente faz filmes e põe-os no *youtube* (não é que eu veja muito e se calhar até fazem coisas incríveis, mas parece-me que não, que é sempre pela graça); a facilidade joga contra o digital, acho eu, e depois com aquelas câmaras novas, com a *Red One* e não sei quê, já não é qualquer pessoa que a utiliza. Eu gostava de continuar a fazer filmes em película, até haver película”.

A mesma atitude de aceitação inevitável mas desconfiada e matizada está patente em outros realizadores:

“(…) As últimas coisas já filmei em digital; o último, fi-lo com uma câmara que já nem cassete tem, mete-se directamente um disco e até temos medo de que o material desapareça todo” (Margarida Gil).

“Se tivesse dinheiro filmava tudo em película (...) e depois faria tudo em pós-produção digital. (...) Continuo a achar que na película a imagem é infinitamente melhor. Hoje (...) temos aquelas câmaras que toda a gente comprou a correr, todos os produtores, por exemplo a *Red One* – que consegue ter uma qualidade muito semelhante à da película, a profundidade de campo assemelha-se, e tudo isso – mas eu só filmaria em película se não desequilibrasse o meu paradigma, quer dizer, se pudesse repetir as *takes* que preciso de repetir. Com a chegada desta câmara, da *Red One* e não sei que mais, tudo isso vai ficar mais acessível e penso sinceramente que a película vai desaparecer” (Margarida Cardoso).

“Fiz uns testes com alta definição e aquilo também não me convenceu, eu punha a câmara nos Restauradores e aqui [gesto mostrando algo para filmar em plano muito aproximado] um cabelo de alguém, e o cabelo parecia nylon (...) e do lado de lá da praça passava uma pessoa com a mesma nitidez. Depois houve outra coisa que me enervou, é que se filmasse em alta definição tinha que fazer em 16.9, ou então tinha que pôr depois um artifício na montagem, uns efeitos em que punha umas máscaras (...)” (Rita Azevedo Gomes).

“Eu gosto muito da minha DVCAM, mas detesto HD. Agora há a *Red One*, que é a câmara que me querem dar. Acho que aquilo é terrível, vêes absolutamente tudo. O problema é a textura. Filmar a próxima curta-metragem em 35 mm era perfeito. Vou ver também o que é que é possível fazer com tratamento de cor” (Jorge Cramez).

“Estamos quase a ter câmaras de vídeo que são próximas da linguagem do cinema, mas ainda não são. Por exemplo, no filme da Maria de Lurdes Pintasilgo estou a fazer um filme muito híbrido: tenho coisas que são muito vídeo e outras já muito próximas da plasticidade do cinema. (...) Uma das coisas que me preocupa é quando saem câmaras de que gosto realmente. Isso impede-me, às vezes, de gostar totalmente de filmar, é uma das minhas dificuldades” (Graça Castanheira).

A passagem para o digital é igualmente sentida como um processo relativamente lento e moroso, que se faz directamente em exercício e envolve outras competências técnicas (sobretudo em imagem) para além da realização:

“Não tenho grande relação com o digital, para mim não é ‘real’, é uma palavra muito forte, mas não me consigo relacionar com o digital. Mas a ideia de produzir um filme de forma mais barata é bastante atractiva. Estou a estabelecer as primeiras relações com ele agora. (...) Estou a experimentar a K7, e agradavelmente surpreendido. São tecnologias que, apesar de parecerem simples, requerem aprendizagem como qualquer outra. Na *master class* que o Jonas Mekas deu no Doc Lisboa ele dizia: ‘passei sete anos para saber trabalhar com a minha Bolex e outros sete para começar a filmar em

vídeo'. Por exemplo, os nossos directores de fotografia vêm todos da película, não fizeram uma formação digital e provavelmente não têm muito tempo para parar e fazer essa reaprendizagem. Então (...) essa aprendizagem é feita no processo, já estás a filmar, mas ainda a descobrir coisas. (...) Mas quando vais pôr o material dentro da máquina surgem vários problemas de *time code*, ou outros, a correcção de cor também não é linear, ainda é muito experimental (...). Quando a Kodak lança uma película nova, convoca os directores de fotografia de cada país para a experimentar. Em digital isso não existe, as pessoas agarram numa câmara e ainda não sabem o que aquela câmara faz. [Mas] começo a gostar muito mais da imagem [digital] do que gostava. Já é muito mais texturada, mais orgânica, o facto de poderes usar objectivas fixas intermutáveis faz com que tenhas uma relação já muito diferente com a câmara” (Marco Martins).

No seu curso intensivo de realização, na Tokyo Film School, em 2004 (COSTA, 2004), dizia Pedro Costa, sublinhando por seu turno a ilusão de facilidade trazida pelas novas gerações de câmaras, bem como a necessidade de “resistir” ao que elas convidam a fazer:

“I made films, including the one about the Straubs, using a small camera – in fact, the same one that I have here, a Panasonic video camera. With this camera, I've the impression that I must resist it, that is to say, I must resist my film. My other film, *In Vanda's Room*, was made a bit against this camera, I resist this camera a bit, in the sense that I don't do what the managers of Panasonic in the skyscrapers of Tokyo, I don't do what they want me to do with it. For example, they want me to move it around a lot, and I don't want to move it. That's resistance. I have the impression that these little cameras come with a label that states the price, that says '3CCD' and 'Optical Zoom' and there's also an invisible label – though very visible for me – that says: 'Move me, move, you can do everything with me.' That's not true. Don't do that with your camera or sound recorder, what the people who make them want. I bought this Panasonic camera but I'm not going to do what Panasonic wants. Things are used for work, cameras, small cameras, they're very useful, they're practical, not expensive, but watch out, it's necessary to work them a lot, and work is the opposite of ease”.

Outros, como Bruno de Almeida, chamam (como João Canijo) a atenção para a ligação inevitável entre o digital e a projecção/exibição; ou, como Miguel Clara Vasconcelos, consideram que o digital “democratizou” o cinema, que antes (no tempo da película) era uma arte “elitista”:

“Há filmes que nunca poderiam ter sido feitos se não tivesse havido essa transformação. E agora há também a questão da exibição. O Paulo Branco já tem duas salas em 2K, que é o standard. A captação pode ser película ou não, isso vai continuar a existir, mas depois passa tudo para pós-produção digital e projecção digital. Portanto, deixa de haver as cópias, o que eu acho que é uma grande vantagem, porque baixa imenso os orçamentos (...).Eu faço câmara, trabalho no argumento, realizo, produzo, monto, e depois a parte de som já deixo para outra pessoa (...). Mas a ideia é conseguir fazer um filme do princípio ao fim de forma autónoma” (Bruno de Almeida).

“Eu sou filho do digital, e enquanto realizador nasci com o advento do digital. Lembro-me de uma conversa em Vila do Conde com um dos directores do festival, em que disse: 'Finalmente posso fazer cinema, porque existe o digital'. Com a película o cinema era uma arte elitista, e o digital permite uma democratização da arte.” (Miguel Clara Vasconcelos).

Joaquim Leitão é o único realizador que chama a atenção, a propósito de *A Esperança...* para o que é possível fazer hoje, em Portugal, nas rodagens e na pós-produção digital:

“Já sabia o que queria fazer e sabia quais eram as possibilidades técnicas para o fazer. Há dez anos seria impossível fazer o que fiz, só foi possível graças aos efeitos digitais — um processo relativamente moroso. Como não podia encher o estádio de espectadores, mas também não podia fazer tudo em digital — não podia pintar aquilo tudo porque senão parece irreal — o que fiz foi usar umas máquinas que repetem sempre o movimento de câmara rigorosamente; faz-se uma *take* com o actor ou com os actores principais (ou que estão em primeiro plano), e depois repete-se essas *takes*. Por exemplo, eu tinha 50 figurantes, ia mudando os figurantes de posição e enchia aquilo assim (no caso dos planos maiores eram mais, eram talvez 200, mas mesmo assim era impossível, porque precisava de cobrir praticamente o estádio inteiro); arranjava figurantes para cobrir desde o ponto

onde começa o plano até onde acaba — e depois põem-se mais dois ou três no meio e aquilo é repetido digitalmente, na pós-produção.”

O irresolvido problema do som

Em relação ao tratamento do som, os realizadores entrevistados manifestam, maioritariamente, um grande descontentamento. Um punhado de citações retiradas das entrevistas que nos concederam dá testemunho desse sentimento:

“Estive a rever filmes do Paulo Rocha, do António Pedro Vasconcelos, [e] o som é pouco audível. O que é terrível, porque os filmes portugueses em Portugal não são legendados, e o espectador português não consegue apanhar o que os actores lá estão a dizer” (Saguenail).

“Em relação à pós-produção do som, não há em Portugal um verdadeiro estúdio de som. Eu tenho tido a sorte de ir para o estrangeiro misturar o som dos meus filmes. (...) Durante muito tempo dizia-se que o som dos filmes portugueses era mau, mas as pessoas não sabiam que isso era um problema do laboratório, e não dos técnicos do filme. Só quem ia fazer o som no estrangeiro é que conseguia ultrapassar essa dificuldade. Por exemplo, o som dos meus primeiros filmes é simplesmente pavoroso, mas é injusto, porque o trabalho que fizemos na rodagem, antes de ir para o laboratório, foi bom, depois é que se alterava e passava a ser mau” (Teresa Villaverde).

“Os documentários são sempre filmados em condições de produção, para o som, muito árduas, e no som, em Portugal — em França é diferente — há três elementos: a pessoa que capta o som, a pessoa que monta o som e o misturador; ou seja, teria de falar com três pessoas diferentes. Em França há uma única pessoa que é o montador de som, com quem se trata de tudo. Aqui o sistema é diferente. (...) Por exemplo, o director de fotografia vai assistir à etalonagem, mas a pessoa que captou o som não vai assistir às misturas, porque já está noutro trabalho. (...) [O som] não é produzido, não há produção de som no sistema português. (...) Não vou andar com o engenheiro de som ao colo a dizer ‘tens de levar o teu trabalho até ao fim’. Ele não vai. Está a trabalhar noutro filme e eu não tenho dinheiro para lhe pagar outras datas. E não tem a prática, portanto essa é uma situação de erro de produção dentro do sistema português. O único momento em que houve algum equilíbrio nisso foi há volta do Vasco Pimentel, porque havia um sistema de produção — ele era empregado permanente da mesma casa produtora, portanto isso estava garantido” (Jorge Silva Melo).

“Continua a ser marginal a ideia do director de som nos filmes. É alguém que entra já muito tarde, vai ver os *décors* quando já não há nada para mudar. Se [o som] não serve (...) dobra-se, não há a preocupação com o som nos *décors* escolhidos. A responsabilidade é dos dois lados: por um lado eles [directores de som] não criam essas condições, por outro os realizadores acabam por não lhes dar esse espaço. (...) Há uma função, para mim fundamental, o montador de som. Temos um montador de imagem e um montador de som. Tanto em *Alice* como neste filme [*Como desenhar um círculo perfeito*], o design de som acabou por ser feito pelo montador e não pelo director (...). O director de som, em Portugal, pelo menos nas experiências que tenho, é alguém que faz a captação, e depois o montador é que cria o *design* sonoro do filme, os ambientes” (Marco Martins).

“*A Batalha [dos Três Reis]* é integralmente dobrado porque o som era tão mau que aquilo teve que ser integralmente dobrado; no *Floripes*, o som do coração a ser arrancado e esse tipo de coisas ficaram para a pós-produção — dá muito mais qualidade ao filme e sobretudo no caso português, em que o som é muito mau (...) Nós não reparamos, mas 90 por cento dos filmes americanos são dobrados, os filmes do Almodóvar são integralmente dobrados” (Miguel Gonçalves Mendes).

“[No *Documento Boxe*] o trabalho de som não é muito bom porque não tinha dinheiro para ir para um estúdio de som. No caso do *Ex* já houve um melhor trabalho de som, e pudemos diminuir ruídos, por exemplo” (Miguel Clara Vasconcelos).

Alguns dos entrevistados reconhecem que a situação da pós-produção de som melhorou consideravelmente, em Portugal, nos últimos anos, mas que os seus custos se tornaram, ao mesmo tempo, proibitivos, o que complica os problemas de orçamento e de produção:

“Os preços da Tóbis são exorbitantes, de tal modo que, às vezes, mais vale ir fazer o trabalho fora. Por outro lado, a Tóbis é portuguesa e o som pode-se fazer cá... São questões de produção: se o produtor tem um acordo de co-produção, pode-se fazer a montagem e pós-produção cá e a mistura fora, por exemplo — é essa a parte que o produtor estrangeiro mete no filme. Claro que misturar, ou fazer, às vezes, algum trabalho fora, sobretudo no som, compensa pela qualidade. Mas não é, hoje, tão essencial como já foi” (Margarida Gil).

O recurso a técnicos e laboratórios estrangeiros já não é, assim, e necessariamente, a panaceia universal para melhorar a qualidade sonora dos filmes portugueses, o que conduz alguns realizadores a hesitar sobre como fazer, e a analisar os resultados caso a caso:

“Na mistura de som [do *Morrer como um homem*] trabalhei com um misturador francês — e (...) em relação ao *blow-up* o processo a que tivemos acesso em França não foi muito vantajoso para o filme porque na Tóbis já há um processo melhor, há uma máquina melhor. Mas ao nível das misturas, não há auditórios de misturas decentes em Portugal, por isso, tivemos um auditório de mistura decente e um misturador extraordinário, que foi o Jean-Pierre Laforce — que faz as misturas do Pedro Costa e do Straub, e isso foi muito positivo para o filme” (João Pedro Rodrigues).

“Posso ter uma pós-produção de som e imagem feita em Paris, se for uma co-produção com França (...). Ou posso ter a pós-produção feita por um amigo no computador dele em casa sem lhe pagar nada, depende do orçamento. Acho que a pós-produção é importantíssima, mas depende da produção. Outra particularidade do documentário é que, para o bem e para o mal e haja ou não haja dinheiro, ele acaba por se fazer de alguma maneira” (Catarina Alves Costa).

Também há quem procure, cada vez mais, a auto-suficiência em matéria de meios técnicos:

“Geralmente tenho tido mau som. (...) Mas os últimos três filmes que fiz — o *Bobby Cassidy*, o *6=0 Homeostéticos*, e o *The Lovebirds* — foram misturados pelo Miguel Martins, que eu acho que é um génio. Há bons misturadores que são técnicos, enquanto o Miguel é um artista. No *Bobby Cassidy* as imagens das lutas não tinham som nenhum. Não só cada murro é um som diferente, como ele fez aquilo de forma analógica, porque foi buscar os sons a LPs dos anos 70. Mas essa é uma parte que não domino. Eu faço câmara, trabalho no argumento, realizo, produzo, monto, e depois a parte de som já deixo para outra pessoa. E agora já estou mais ou menos equipado para fazer o filme todo em casa, portanto as misturas são feitas aqui, a não ser que seja Dolby Digital” (Bruno de Almeida).

E aqueles que reconhecem que o problema, por vezes, tem origem no script:

“ [No *Nunca Estou Onde Pensas Que Estou*] o som não correu bem. E mais do que isso os diálogos, que ficavam bem no papel, mas não ditos” (Jorge Cramez).

Nada disto significa que os realizadores não dêem, a seu modo, importância ao som dos seus filmes. Pelo menos em teoria, é o inverso que parece passar-se:

“Eu privilegio sempre o som. Para mim a banda sonora é quase mais importante do que a banda de imagem. No *Antes de Amanhã*, os primeiros *takes* fi-los sem filmar, só para o som captar todos os momentos daquele plano sequência de 19 minutos. Durante esses *takes* filmados gravámos um som testemunho, e depois cada frase e cada ruído foram substituídos pelos *takes* que tinham sido feitos só para o som” (Saguenail).

“Para mim, o som continua a ser mais verdadeiro. Escolhemos o nosso campo, contra-campo, são duas dimensões, há sempre algo de falso. O grão da palavra marca-me mais do ponto de vista da matéria do que a imagem” (João Botelho).

“Interessa-me muito criar narrativas a partir de sons quotidianos, na imagem de gestos quotidianos, mas que vivem, que são elementos narrativos” (Cláudia Varejão).

“Na montagem, monto a imagem e o som quase sempre ao mesmo tempo, por isso o desenho de som é definido por mim e depois é complementado com o trabalho de mistura. Nos últimos filmes trabalhei com o Miguel Martins, e vai tendo graus, conforme o próprio processo de trabalho.

Normalmente o desenho de som fica decidido logo, e depois a maneira de o executar vai-se alterando, conforme o tempo que eu tenho a seguir para trabalhar o som com o Miguel. E altera-se até à mistura, porque na mistura continuamos a fazer a montagem do som. Tenho sempre o disco rígido com os sons todos, sei exactamente quais são, e vou metendo isto aqui e aquilo ali. Para mim, o processo de montagem é completamente orgânico entre imagem e som e não há, na minha cabeça, duas fases distintas” (Sandro Aguilar).

Numa espécie de epílogo, ou de momentos finais de *Aquele Querido Mês de Agosto*, de Miguel Gomes, realizador e director de som (Vasco Pimentel) discutem sobre que som tinha ou não tinha de ser captado para determinada cena, e estabelece-se uma irremediável distância entre ambos — não concordam, e tudo leva a crer que o director de som impôs a sua vontade. Em determinada cena de *Peixe Lua*, de José Álvaro Morais, diversos personagens dialogam ao balcão de uma *boîte* de Córdoba e deixamos de conseguir perceber os diálogos. Mas, para além dos problemas de captação, o que mais preocupa os realizadores portugueses é a qualidade das misturas, na pós-produção. As sucessivas melhorias do som directo não excluem, para eles, a possibilidade da dobragem e da quase total pós-produção sonora, à semelhança do tradicionalmente praticado em diversas cinematografias internacionais.

Traços comuns em “não-ditos”

A par e passo com a diversidade das experiências documentadas nas entrevistas aqui recolhidas, estas são igualmente atravessadas por um conjunto de “não-ditos” que sugerem um “espírito de comunidade” nunca assumido, mas de onde por vezes emergem reconhecimentos amplamente partilhados. Tal apreciação só adquire, porém, base empírica suficiente quando, paralelamente à leitura do que dizem os realizadores, se analisam os seus filmes, pelo que, nesta matéria, nos limitamos, aqui, a sugerir a existência dos seguintes traços comuns:

É clara a consciência de que existe uma comunidade de meios técnicos e financeiros que determina, em grande parte, as marcas de continuidade do cinema feito em Portugal: os baixos orçamentos e os equipamentos pertencentes a um mesmo patamar tecnológico determinam semelhanças estruturais entre os filmes da cinematografia portuguesa contemporânea, apesar da diversidade destes últimos, e estabelecem um *grupo de pertença*. Os baixos orçamentos e a relativa homogeneidade dos meios técnicos disponíveis são instrumentos niveladores dos filmes, tornando mais fácil “ver” o que eles não podem fazer do que o que podem fazer.

Por outro lado, o cinema que se faz em Portugal articula-se com uma comunidade de actores: o número relativamente limitado de actores e atrizes que recorrentemente participam na maioria destes filmes (uma dúzia de longas-metragens ficcionais por ano), parte dos quais ligados ao teatro, determinam formas de representação que ajudam a *inscrever* um estilo acentuadamente marcado por repetições e onde a inovação e a capacidade de surpreender é rara. No entanto, na sua maioria, os realizadores entrevistados gostam de trabalhar com os actores que puderam escolher, e em alguns casos requerem deles tempo de ensaios suficientes para testarem o funcionamento e a eficácia do *script*, designadamente em matéria de diálogos. Veja-se o que diz, entre outros, a este respeito, Joaquim Leitão:

“Normalmente [ensaio] duas semanas. Gosto de passar todos os diálogos com os actores, ouvi-los dizer os diálogos, perceber se têm alguma alteração a fazer — e eu próprio vou descobrindo, enquanto estão a falar, se há coisas que podem ser melhoradas. Nessa fase tenho sempre a anotadora ao lado, para registarmos alterações. Quando os actores têm cenas juntos, tento ensaiar com todos, e tendo passar o filme inteiro: normalmente nunca faço ensaios com movimento, é mais uma coisa de diálogos”.

Das entrevistas realizadas sobressai um outro traço comum — a frequente ausência de preocupação com escolhas finais que serão decisivas para a recepção do público. Por outras palavras, os realizadores portugueses, dado o entendimento que têm da sua postura autoral, ora assumem uma deliberada ausência de preocupação com o que o público pensará ou não pensará

das suas obras, ou, embora preocupando-se com a recepção do público, não se dotam dos meios necessários para a antecipar. A questão pode pôr-se nos termos em que se lhe refere, novamente, Joaquim Leitão:

“A certa altura torna-se difícil, para quem já montou e viu o filme muitas vezes, ter a noção de como é que as pessoas vão reagir: (...) há uma certa altura em que para mim é difícil perceber certas coisas – se, por exemplo, é importante o filme ter duas horas ou duas horas e dez minutos, e às vezes isso é muito importante – (...), mas nessas alturas peço opinião. Mostro o filme a pessoas que não o tenham visto e em cuja opinião confie. Ou faço, como se faz muito lá fora, projecções-teste, com audiência normal, público, para perceber as reacções”.

Este tema — o das formas disponíveis de antecipar a recepção — merece decerto maior atenção do que aquela que lhe é maioritariamente dispensada.

Embora de forma desigualmente partilhada, existe entre os realizadores entrevistados uma comunidade de rebeldias anti-narrativas, ou de fugas a formas narrativas tidas como *clássicas*: na medida em que o realizador-argumentista é predominante, os autores precisariam de se desdobrar em cineastas, por um lado, e em autores literários ou em *story-tellers*, por outro — uma dupla valência que não é fácil fazer coincidir no mesmo indivíduo.

E no entanto, segundo uma tradição que se enraíza no “Cinema Novo”, existe uma comunidade de dramaturgias baseadas na *stasis* — outro traço de continuidade: dada a tendência para uma cultura visual baseada no enquadramento e na composição (por vezes assumidamente herdados da pintura), a plataforma mais comum da *mise-en-scène* cinematográfica tende a ser estática e prudente, vivendo de grande número de planos fixos e de poucos movimentos de câmara. Quando a câmara se move, preferem-se as lentas panorâmicas descritivas do cinema etnográfico e dos *heritage films* (produzindo um olhar majestático sobre paisagens, por exemplo), ou os longos *travellings* do cinema moderno e da *nouvelle vague*.

Em resultado desta tradição, muitas cenas são pouco *découpadas* ou pouco montadas, preferindo os realizadores *takes* longos, poucas mudanças de escala de planos, e sendo preferencialmente muito económicos no que respeita ao número de pontos de vista no interior de cada cena. Esta forma de filmar, historicamente ligada à preferência por longos planos-sequência, e por vezes associada ao medo de mover a câmara ou de produzir diversos pontos de vista sobre a mesma situação (filmando-os com a mesma câmara ou com diversas câmaras), tende a produzir poucos planos de corte, poucas hipóteses alternativas de ligação entre *takes*, e a reduzir acentuadamente a margem de manobra da montagem.

É reconhecível um caminho bastante frequentado, e que vai da teatralização ao “fic-doc”: quando pretende distanciar-se do peso da teatralização e da tendência para alimentar, ora grandes silêncios, ora grandes acontecimentos discursivos (uns e outros desejados como devendo ser particularmente *significativos*), o cinema feito em Portugal procura práticas documentais dependentes da execução; dado o peso impositivo de qualquer destas duas técnicas, porém, os seus híbridos “fic-doc” resultam, com frequência, em misturas desequilibradas da antiga teatralização com as “novas” situações e imagens documentais.

Por haver uma consciência fluida de que as limitações financeiras e técnicas criam uma distância considerável entre objectivos e resultados, entre o desejo de realizar, o *know how* necessário a esse desejo e a capacidade de realização, instalou-se entre parte dos realizadores portugueses contemporâneos, inclusive nas gerações mais jovens, uma espécie de reconhecimento não-dito da justeza de um velho ditado português: “Bem prega Frei Tomás; faz o que ele diz, não faças o que ele faz”.

Este reconhecimento está em relação directa com uma relativa aceitação das idiossincrasias da “máquina produtiva” do cinema que se faz em Portugal: as disfunções dessa máquina — que, a

não ser em período de crise de financiamentos, não a impedem de funcionar, antes lhe dão um funcionamento *sui generis* — acabam por forçar uma grande série de ajustamentos individuais às suas disfuncionalidades, o que gera uma paisagem habitada por realizadores que procuram, e por vezes encontram, modos perversos de funcionamento no seio da máquina: vejam-se os casos de realizadores que dizem propor determinado *script* para financiamento porque já sabem que esse *script* tem fortes possibilidades de “passar” nos júris dos concursos, embora nunca tenham tido nem tencionem vir a ter desejo de o filmar tal como foi aprovado. Ou seja: o funcionamento da “máquina produtiva” força a sua própria metamorfose numa floresta de enganos, onde o “prémio” é ganho por quem aprendeu, à sua custa — e por tentativa e erro, na melhor tradição autodidacta — a melhor ludibriar o sistema.

Senhorio, continuidade, independência

O percurso previsível do realizador de cinema está, salvo excepção, razoavelmente estabilizado. Os seus principais ritos de passagem — *iniciação* às mãos de instituições de ensino formal, desde que “legitimada” por uma formação corporativa como assistente ou colaborador de um ou vários “mestres”; *dom e exposição* de obra aos públicos dos festivais, aos mercados do cinema e à recepção crítica; e, finalmente, eventual *consagração* mediante o êxito nestas três últimas frentes ou em parte delas — exprimem uma réplica de via sacra até ao reconhecimento legitimante do corpo exposto da obra, em que cada uma das três fases, ou momentos, adquirem um valor simbólico, salvífico e sacramental.

Desde a geração do “Cinema Novo” e da passagem de parte dela, bem depois do 25 de Abril de 1974, por postos de tutela da actividade cinematográfica e televisiva (no Centro Português de Cinema, no Instituto Português de Cinema, na RTP, apesar do carácter tumultuoso e por vezes passageiro dessas apoteoses de apoderamento, como qualquer análise histórica mais fina evidência), instalou-se uma cultura organizacional bem portuguesa, fortemente dependente de uma tradição de senhorio. A “passagem pelo poder” de parte destes cineastas foi por vezes maioritariamente elogiada (a gestão inovadora de Fernando Lopes como director de programas da RTP2, 1978-1980, e a sua acção como responsável pelo departamento de co-produções internacionais da RTP, 1980-1994) a relativa estabilização do IPC no consulado Seixas Santos (a partir de 1977), e a sua acção como director de programas da RTP (a partir de 1985). Mas, inevitavelmente, essa passagem transformou também antigas e novas solidariedades e parcialidades horizontais em verticais, com incidência em financiamentos e convites; e viria igualmente a ter consequências geracionais, demarcando relacionamentos e oportunidades entre “mais velhos” e os que com eles aprenderam. Diversos exemplos exprimem a instalação desse relacionamento e o processo das suas transformações:

Manuel Mozos, um dos realizadores que mais explicitamente reconhece a influência dos cineastas do “Cinema Novo” na geração que se lhe seguiu, ficou a dever o seu primeiro filme a Fernando Lopes, pôde concluir outro por intervenção directa de Paulo Rocha (de quem foi montador), e atribui a João Bénard da Costa, director da Cinemateca entre 1991 e 2009 e que, antes, foi um dos fundadores da revista “O Tempo e o Modo” e dirigiu o Sector de Cinema do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, o papel de genuína figura tutelar. Como viria a dizer Eduardo Lourenço, Bénard da Costa foi o “Senhor Cinema”, ou seja, faz parte do pequeno grupo dos “Grandes Senhorios” da cultura cinematográfica. Estes laços — quando partilhados — identificam uma geração de herdeiros devedores. Diz Mozos, explicitando o relacionamento entre a geração do “Cinema Novo” e a que se lhe seguiu (João Botelho, Solveig Nordlund, Monique Rutler, Vítor Gonçalves, Daniel del-Negro, e depois Joaquim Leitão, Pedro Costa, ele próprio, Luís Alvarães, Ana Luísa Guimarães, Teresa Villaverde, João Canijo, outros):

“Apesar de vários realizadores do Cinema Novo terem sido professores desses realizadores que então surgem, julgo que não há entre eles uma ligação tão grande quanto isso. Aqui não há o corte com a geração anterior, como aconteceu com o Cinema Novo, é quase pura e simplesmente ignorar a

geração precedente sem levantar ondas nenhuma. Mas isto nem sempre é claro porque, de algum modo, alguns realizadores deixaram marcas. Alguns não são propriamente conotados com o Cinema Novo, embora acabem por estar de algum modo ligados – no caso do Vítor Gonçalves ou do Pedro Costa, há uma marca do António Reis. (...) O Joaquim Leitão poderá estar mais próximo do Fonseca e Costa ou do António Pedro Vasconcelos. O António Reis tinha sido professor do Vítor [Gonçalves], do Pedro [Costa], do Joaquim Leitão, meu, e de uma série de gente. Realizadores como o Paulo Rocha, com *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida*, ou o Fernando Lopes, com o *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*, terão deixado marcas, mas não é isso que motiva a nova geração”.

Por outras palavras: dada a sua diversidade e a sua não-afirmação como escola, os cineastas do “Cinema Novo” não geraram um fenómeno de entrincheiramento estético, nem estilístico, e ainda menos temático (a não ser como eventual efeito individual). Para a geração seguinte constituíram, sim, uma soma de introduções diversas à *modernidade* cinematográfica. Mas passaram a essa geração a mensagem de que o preço a pagar para fazer cinema com os meios portugueses era aceitar a continuidade de procedimentos, constrangimentos e modos de produção que, esses sim, tornavam o cinema português assaz especial e idiossincrático.

No que toca à identificação de mestres, a nova geração de que fala Mozos tanto manteve com os “pais fundadores” uma relação referencial, como procurou em autores estrangeiros outra legitimação e referencialidade. João Botelho, por exemplo, cita Straub e Godard em termos que testemunham essa procura e essa identificação: “O *Senhor* [itálico nosso] Straub ensinou-me... O Godard também me ensinou...”; e ao mesmo tempo sustenta, como Mozos, a não existência de filiação da sua geração em relação aos autores do “Cinema Novo”: com os “caminhos diferentes” trilhados “por Manoel de Oliveira e por António Reis”, por exemplo, gerou-se uma cinematografia em que “ninguém copiava ninguém”. José Álvaro Morais, apesar da proximidade inicial em relação a António Pedro Vasconcelos e Paulo Rocha, sublinhava a importância que na sua formação teve o *novo cinema* alemão. Edgar Pêra assume-se com cineasta para quem Godard foi determinante.

A iniciação corporativa, porém, *o ofício aprendido na oficina*, continuou a ser um caminho muito partilhado, tanto trilhado no *plateau* de nacionais como no de estrangeiros: João Canijo começou como assistente de Manoel de Oliveira (a quem também se refere como *Senhor*, itálico nosso), Wim Wenders, Alain Tanner, Werner Schroeter. Jorge Silva Melo foi assistente de realização de Paulo Rocha e director de produção de Alberto Seixas Santos, argumentista de Paulo Rocha, Manuel Mozos, João Guerra e Pedro Caldas, e actor em filmes de Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro, Manoel de Oliveira, Vítor Gonçalves, José Nascimento, Joaquim Pinto. Saguenail fora assistente de António Pedro Vasconcelos na preparação do *Aqui d'El Rey*. Pierre-Marie Goulet foi assistente de realização de *Rosa Negra*, de Margarida Gil, antes de realizar os seus filmes “portugueses”, mas já depois de reconhecido como realizador pela cinefilia francesa. Pedro Costa foi assistente de realização de Jorge Silva Melo e João Botelho. Joaquim Leitão trabalhou como actor em filmes de José de Sá Caetano, António Pedro Vasconcelos, Daniel del-Negro, Leandro Ferreira, Vítor Gonçalves, Fernando Lopes, Luís Filipe Rocha, Maria de Medeiros, Ruy Guerra, Gonçalo Galvão Telles, Jorge Cramez. Rita Azevedo Gomes diz-se influenciada por Nicholas Ray, Dreyer, Bresson, Schroeter, mas juntou Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa para os filmar falando de cinema. Jorge Cramez trabalhou como anotador e assistente de realização de Teresa Villaverde, João César Monteiro, João Botelho, Jorge Silva Melo, José Álvaro Morais, Joaquim Leitão, João Mário Grilo, Fernando Lopes, Werner Schroeter, Catarina Ruivo e Miguel Gomes, outros. *Et passim*.

A situação mantém-se na “terceira geração”, com maiores ou menores cambiantes: Marco Martins foi assistente de produção de Wim Wenders e Pedro Costa, dedicou-se à publicidade e só depois emergiu como realizador. Contando o que sabia quando entrou para a Escola de Cinema, diz ele:

“[Sabíamos da existência] do Manoel Oliveira e do César Monteiro, que era o que havia na altura. Depois apareceu o Pedro Costa e o João Mário Grilo. Pensava que, se fosse da família, faria cinema mas que não havia um caminho”.

Bruno de Almeida declara-se discípulo de Fernando Lopes:

“A propósito da minha relação com o cinema português, o Lopes é a referência de um tipo de cinema que eu faria em Portugal. Não há mais nenhum cineasta que possa ser tão influente para mim”.

O discurso apurável entre os “novíssimos”, apesar de “nada deverem” às gerações anteriores, tende a afinar pelo mesmo diapasão: João Dias teve como tutores Edgar Pêra e Pedro Costa. João Salaviza sublinha a importância de “modelos de produção como o do Miguel Gomes, do Marco Martins, do João Canijo, com equipas mais pequenas, mais móveis, e com outra liberdade de poder fazer o filme fugindo um pouco ao plano de rodagem, se for preciso”. Cláudia Varejão é prudente no modo como compara o seu próprio trabalho com o de outros:

“Não sinto que haja uma Nova Vaga comigo ou com o João Salaviza, porque olho para os nossos filmes e não vejo nada de novo. Vejo cinema, vejo trabalho. Dou os nossos nomes porque estamos na mesma produtora e temos trabalhado muito de perto, temos ganho prémios, tem sido bom. Mas não vejo nada de novo”.

Ou seja, não há ruptura, há um processo determinado por continuidades.

Também noutros domínios as sintonias e proximidades podem mudar de tema ou circunstância, mas tendem a manter-se: João Canijo declara-se próximo de Pedro Costa por ter pouco público português mas um público internacional bem mais vasto, tomando, deste modo, posição numa velha querela nacional expressa por João Botelho: o cinema *comercial* português seria o de Manoel de Oliveira, cuja *box office* internacional é, desde há muito, bem maior do que a portuguesa.

Em tom de síntese, e referindo-se ao *espírito de corpo* (ou à sua ausência) na cultura organizacional do cinema português, salienta Tiago Guedes, acentuando a inexistência de um sentimento de comunidade e a prevalência de uma representação fragmentada, característica do *meio*:

“Tens muitos autores, muito pouco dinheiro e quase todos se dão mal – é uma classe de costas voltadas uns para os outros. Aqui não vais conseguir uma união de grupo para puxar pelas coisas. Os espanhóis têm isso; os países da América do Sul, que estão a viver agora um *boom*, também têm classes unidas, não se destroem uns aos outros. (...) É preciso que a nova geração perceba que não há futuro em seguir estas pegadas”.

Atitude face ao ensino especializado

Em matéria de reflexão sobre a natureza do trabalho e as expectativas criadas pelas escolas da especialidade, cremos oportuno remeter os leitores da presente investigação para o estudo que citámos no nosso texto de apresentação — o relatório *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal*, de Julho de 2009 (Hasan, 2009) — designadamente para os seus capítulos relativos ao equilíbrio entre *scholars* e *especialistas* no corpo docente das instituições de Ensino Superior Artístico, e relativos à necessidade de as escolas estreitarem relações com os meios profissionais articulados com as suas áreas de estudo.

No que respeita especificamente às Escolas de Cinema (independentemente das suas denominações) que hoje oferecem formações de 1º, 2º e/ou 3º ciclo de Ensino Superior no mercado português, a primeira década do séc. XXI viu alargar-se a oferta de formações muito diversificadas, mas também assistiu ao colapso de instituições e respectivos ensinamentos que tentaram, sem êxito, implantar-se nesse mesmo mercado. Num país onde a oferta privada de

formações especializadas, bem como a criada por Fundações (geralmente não conferentes de grau) iguala ou ultrapassa a das instituições do Ensino Superior Público, concorrendo com elas, vivemos, à data da publicitação do presente estudo, em situação de excepcional abundância da oferta.

Um critério que tem guiado muitos candidatos a estas formações na escolha da instituição em que pretendem inscrever-se, é o do número de ex-alunos de determinada instituição que estão activos no meio profissional a que se destinavam. A consideração deste factor, quando projectada para um período suficientemente vasto (de dez ou vinte anos) permite, decerto, comparar os ensinos e respectivas instituições do ponto de vista das aptidões fornecidas com vista à empregabilidade, ou à criação de emprego, no sector.

Em Portugal, existem instituições de ensino universitário onde o ensino do Cinema é em grande parte ainda marcado pelo peso das humanidades e onde subsiste uma carga variável de introduções às ciências humanas e sociais; instituições de ensino superior politécnico mais directamente vocacionadas para a formação nas diferentes áreas técnicas e artísticas do Cinema; iniciativas privadas que oferecem cursos de menor duração (frequentemente em regime de *workshop* ou de oficinas práticas) e não conferentes de graus; e ainda outras que, seja qual for a sua natureza, tentam misturar todos estes registos, na convicção de que há, nos planos de estudo padronizados por Bolonha, tempo para ensinar tudo, e de que não se deve prescindir de nenhum segmento relevante de saber.

No entanto, e por exemplo, não faz parte da tradição portuguesa a fusão de formações em Cinema e em Televisão; a formação em Televisão encontrou historicamente o seu espaço na área da Comunicação, onde cada vez mais predominam formações sobre o universo audiovisual contemporâneo globalmente considerado — mas pensado como parte do campo dos media comunicacionais. Pelo contrário, as formações em Cinema tendem a reconhecer como seus os espaços das Artes e da Cultura (correspondendo, ora a formações nas diversas *teknai* artísticas que ele envolve, ora à área mais vasta dos *Film Studies*). No entanto, encontramos entre os nossos entrevistados opiniões distintas desta, quando se trata de reflectir sobre o estado actual das formações em Cinema e em Portugal, como a de Saguenail:

“O problema é que as escolas de cinema, por toda a Europa, são formadas por pessoas de televisão. A televisão não tem rigorosamente nada a ver com cinema, é preciso meter isso na cabeça. (...) O cinema faz coisas para tentar ficar, para poderem ser vistas daqui a vinte anos, enquanto a televisão faz coisas para serem esquecidas logo, para não serem vistas no dia seguinte. São funções e funcionalidades, e logo práticas e estéticas, totalmente opostas. E o facto de ensinar cinema, mas pensar que a profissionalização vai ser na televisão, é falsear completamente as coisas”.

Mas, e ainda com base nas entrevistas aqui recolhidas, atitude e expectativa curiosa face às escolas especializadas é a dos cineastas relativamente jovens ou muito jovens. Diz Sérgio Tréfaut, aparentemente acreditando que existe uma relação directa entre o ensino formal do cinema e a qualidade dos autores e dos filmes:

“Em Portugal não existem escolas de cinema de grande nível (...). O cinema português tem uma espécie de *alien* que de vez em quando vai a Cannes e a Veneza, mas não é um cinema que se transformou em algo de grandioso no século XX e também não tem referência nenhuma como escola”.

Ora, a experiência das últimas largas décadas, e isto desde o *Cinema Novo*, mostra que têm sido muito numerosos os *aliens* portugueses em Cannes ou em Veneza, como em Berlim ou em Locarno — e não “um que lá vai de vez em quando” —, de tal modo que se poderia dizer que tais *aliens* se encontram de modo sistémico entre os cineastas portugueses de sucessivas gerações, e sendo geralmente reconhecidos como tal pela recepção especializada e pelo senso comum.

Miguel Gonçalves Mendes admite que a maioria das ideias para os seus filmes lhe vieram quando foi aluno da Escola de Cinema, mas parece atribuir a esta última a maior responsabilidade pelos problemas do cinema português e seus profissionais:

“As pessoas que saem da Escola de Cinema saem absolutamente viciadas; todos os estagiários que tive vindos da Escola foram os piores, porque aquela escola induz aquela coisa de que ‘director de produção’, ‘directores de fotografia’, ‘realizador’, são todos estrelas, e quando vêm trabalhar para o mercado acham que devem estar só a cumprir determinada função. Depois são os primeiros a irem-se embora. (...) Os alunos da Universidade Nova de Lisboa, da Restart e da Etic entram mais facilmente no mercado de trabalho do que os alunos da Escola de Cinema.”

Esta é, porém, uma afirmação que as estatísticas da entrada na profissão não confirmam. João Salaviza, por seu turno — o mais jovem, à data da escrita do presente texto, dos *aliens* referidos por Sérgio Tréfaut — glosa, noutros termos, o mesmo tema:

“Os filmes da nossa Escola [de Cinema] parecerem feitos pelo mesmo realizador, pelo mesmo director de fotografia, pelo mesmo argumentista. Se calhar é esse o papel da escola, o de nos obrigar a dominar uma linguagem mais ou menos *standard* do cinema, para depois quando sairmos fazermos outras coisas.”

Mas, perdendo a tolerância, acrescenta, logo depois:

“O cinema é muito mais do que uma história bem contada. E acho que na escola aquilo que nos ensinam vem muito de uma certa tendência do cinema clássico americano, e do trabalho da psicologia de personagens, e do trabalho da construção das cenas com uma perspectiva ainda muito presa ao dispositivo de montagem do cinema clássico. (...) O próprio modelo de produção instituído e que a Escola de Cinema continua a tentar impor ou ensinar é um modelo que está cada vez mais desactualizado. Num cinema não industrial como é o nosso, acho que nos tentam impor um modelo industrial numa escala mais pequena, [mas] a estrutura hierárquica deve ser uma coisa mais horizontal e não tão vertical. Já há muitos exemplos de filmes portugueses que são feitos com modelos de produção totalmente aplicados ao filme, e dos quais Pedro Costa é, se calhar, o exemplo extremo”.

Pedro Costa que, como João Botelho, Joaquim Sapinho, Vítor Gonçalves, Ana Luísa Guimarães, Joaquim Leitão, Edgar Pêra, Manuel Mozos, Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, Marco Martins, Artur Ribeiro, Sandro Aguilar, Jorge Cramez, Graça Castanheira e tantos outros, foi, precisamente, aluno dessa mesma Escola de Cinema. Como, antes, Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, António Reis, Manuel da Costa e Silva, José Nascimento, Fernando Lopes, ali ensinaram — não parecendo que nas cinematografias, quer destes antigos professores, quer daqueles antigos alunos, sobressaíam sobretudo traços marcantes de um cinema “industrial”, ou do “cinema clássico americano”, ou de uma “linguagem *standard*”.

Também João Canijo exprime, concretamente em relação à Escola de Cinema (actual Departamento de Cinema da ESTC) uma posição interessada, em termos pouco comuns:

“Fazer a Escola de Cinema ensina a ver os filmes tentando perceber o porquê das coisas. Na aprendizagem prática das rodagens só aprendes a ver *como*. O *como* é muito menos importante do que o *porquê*”.

A excepção será porventura António-Pedro Vasconcelos, que também ali ensinou por um curto período nos anos 70 do século XX, e que é por vezes descrito como “o mais americano dos realizadores portugueses”, embora seja um erro associá-lo ao *studio system* (que nunca existiu em Portugal), aos “clássicos” americanos (quais?) ou a uma linguagem *standard*, geralmente entendida como submissão do estilo da realização a uma gramática fílmica imposta pela produção. A sua posição no contexto da actual cinematografia portuguesa (e europeia) está sintetizada na seguinte auto-definição (v. a entrevista atrás citada):

“P: ‘O mais americano dos realizadores portugueses’ é um rótulo que lhe assenta bem?

R: Tomo-o por um elogio. Desde a ‘geração do Vietname’ que o cinema americano recuperou a liderança mundial e voltaram a ser os filmes americanos que preenchem os sonhos das novas gerações. Em termos de cinema, a Europa cometeu hara-kiri, como há anos venho denunciando. Quando percebi os caminhos que o cinema europeu, que dava cartas nos anos 60, decidiu tomar, tornei-me um dissidente.”

Que se passa, então? O que é possível identificar nestas respostas é, decerto, um misto de ressentimento e de insatisfação relativos a experiências de aprendizagem no seio de instituições de ensino formal que estes entrevistados não apreciaram positivamente — nem mesmo as da Fundação Gulbenkian, que através dos seus ateliers de videoarte e da vertente cinematográfica de outros programas tentou oferecer formação alternativa à das escolas existentes, em boa parte assegurada por convidados estrangeiros, convicta de que a próxima geração de cineastas portugueses seria a “geração Gulbenkian”.

Geração ERASMUS e “alter-modernidade”

O facto é que os mais jovens cineastas portugueses começam claramente a pertencer à geração ERASMUS — a geração dos alunos que passaram a beneficiar da mobilidade estudantil inter-escolas nos países aderentes ao programa, escolhendo livremente (embora com base em alguma discriminação: precisam de capacidade económica para o fazer) as instituições estrangeiras onde, mediante *learning agreements* previamente acordados, podem usufruir de formações, ambientes escolares, experiências e aquisição de competências que excedem em largueza as que caracterizavam *curricula* e planos de estudo exclusivamente nacionais. As palavras-chaves tornaram-se, neste campo, *internacionalização*, *nomadismo*, *desterritorialização*. Os programas de mobilidade estudantil (e, menos frequentes, os de mobilidade docente) são os grandes responsáveis pela mudança de mentalidades antes determinadas, quase exclusivamente, pelos condicionamentos nacionais, e ajudaram a gerar um novo cosmopolitismo jovem e a ideia de que se pode ser, mais cedo, “cidadão do mundo”, e não apenas detentor de passaporte interno para o Bairro Alto ou para a Foz do Douro.

Ironicamente, a abertura a novas e diferentes aprendizagens, oferecida pelos programas de mobilidade estudantil dos nossos dias, traz até nós a memória de Quinhentos, quando a *peregrinatio* era sugerida a aspirantes a bacharéis e a aspirantes a licenciados nacionais como a mais prometedora formação, que, para além de Coimbra, estava disponível (como enfaticamente dizem os números da época) em Salamanca e em Paris.

Esta nova geração de *peregrinos* não tem o “Cinema di Poesia” senão como uma das referências longínquas de uma história que não viveu; não partilha das hesitações nem da crise de identidade das gerações “intermédias” (de onde vem a maioria dos seus professores nacionais); não se vê a si própria como herdeira de uma *école portugaise*; para o melhor e para o pior, conhece pouco e mal o cinema português feito no último meio século; não se sente beneficiada por um *parti portugais* da crítica internacional; não sabe que o cinema feito em Portugal já teve de si próprio a imagem de que lhe fora atribuída uma missão messiânica e que essa imagem gerou uma reedição do velho fantasma sebastianista. Mais facilmente se vê como parte de uma rede arquipelágica de empatias internacionais relativamente desenraizadas, cujos membros se sentem próximos uns dos outros independentemente das suas proveniências ou inscrições regionais. De facto, os indivíduos desta geração já são produtos da “sociedade em rede” de que primeiro falou Manuel Castells (1996).

Mas também é um facto que a história das artes, e sobretudo as suas *estórias*, estão saturadas de exemplos de artistas que reagiram mal ao ensino das artes, que se deram mal nas escolas (em todas elas) e que, incompreendidos, delas se emanciparam cedo, para trilharem autonomamente o seu próprio caminho, ou entraram em ruptura tempestuosa com quaisquer ensinamentos formais. Porque havia este fenómeno de não se reproduzir, no universo de um cinema que se define a si

próprio como “de arte e ensaio”, “independente” e “de autor”? O contrário, sim, seria algo de estranho e de inexplicável. Para o senso comum e para a sabedoria das nações, aliás, a genialidade — nas artes como nas ciências — está habitualmente associada ao menosprezo dos ensinamentos formais e à inadequação a estes: de acordo com este *cliché*, os génios não precisam de escolas, porque sabem mais e fazem melhor do que elas. É um fenómeno para o qual também Saguenail chama a atenção, ele que acumula há longos anos o papel de realizador e de docente universitário:

“Por exemplo: o António Reis dava aulas de montagem e o Paulo Rocha, diria eu, dava aulas de cultura geral. Muitos dos estudantes da altura, e que se tornaram mais tarde cineastas, odiavam-nos. Os estudantes queriam era uma aprendizagem muito prática, muito chã. E aquelas coisas metafísicas, ou discutir uma ópera numa aula de cinema, para eles eram inadmissíveis. É como tudo. Mais de 90 por cento vai ser lixo. Estamos a trabalhar para o resto”.

Concordamos com ele neste ponto: estamos a trabalhar para o resto. A nova internacionalização das formações oferecida pela mobilidade ERASMUS favorece talvez, no caso do cinema, maior desejo de proximidade dos jovens formandos em relação às características de um novo *World Cinema*, e talvez contribua de forma decisiva para a afirmação do fenómeno que, no universo das artes plásticas globalmente considerado, um curador e ensaísta como Nicolas Bourriaud designou por “alter-modernidade”. Diz ele (BOURRIAUD, 2009) em entrevista *on line* à “Arte Capital” (Bourriaud nasceu em 1965, pertencendo, assim, à geração de Margarida Cardoso, Joaquim Sapinho, Sérgio Tréfaut, João Pedro Rodrigues ou Catarina Alves Costa):

“*Altermodern* significa um duplo afastamento, seja em relação ao *pós-moderno*, seja em relação ao período moderno do século XX. Hoje a palavra *moderno* evoca duas coisas: o período histórico delimitado pela arte moderna, e a modernização do mundo, sob a égide do ‘progresso’. Ora aquilo a que chamamos moderno é um estado de espírito recorrente na história, que assume diferentes formas segundo as várias épocas. (...) Ser moderno, no século XX, correspondia a pensar de acordo com formas ocidentais; hoje, a nova modernidade produz-se segundo uma negociação planetária. Doravante, na sua reflexão plástica, os artistas tomarão como ponto de partida uma visão globalizada da cultura, e já não as conhecidas ‘tradições’: servem-se destas para se conectarem com o universal, para experimentarem novas vias(...), num arquipélago de singularidades conectadas umas às outras”.

Não desejamos, aqui, prender-nos à emergência de novos léxicos semi-poéticos, semi-técnicos, dos quais aparentemente dependeria a descrição da situação actual. “Alter-modernidade”, uma expressão inspirada no alter-mundialismo anti-globalização, é decerto uma formulação sugestiva, que entrará, ou não, no vocabulário em que se exprime a crítica das artes. Mas a expressão representa igualmente uma nova atitude, a descoberta desse “arquipélago de singularidades conectadas” de que fala Bourriaud, e que também encontramos expressa no texto de Jorge Jácome sobre o *World Cinema*, que publicamos na secção “Ensaaios”.

Significativamente, o seu autor já não se refere especificamente ao cinema português nem a outras cinematografias nacionais europeias, preferindo abordar problemas comuns ao cinema europeu diante da nova paisagem produzida, para o melhor e para o pior, pela globalização cultural. Hoje como ontem, porém, a cinefilia internacional, como os públicos internacionais das artes (ou dos artistas), continuarão a procurar obras que lhes falem de dimensões “universalizantes” da aventura humana a partir das suas especificidades locais, do seu *localismo*: aconteceu assim com a cinematografia de Manoel de Oliveira, poderia ter acontecido com a de João César Monteiro, começou recentemente a acontecer com a de Pedro Costa.

O *Cancioneiro Popular Português* recolhido por Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, a *Almadraba Atuneira* (na ilha da Abóbora da costa do Algarve) de António Campos, o *Douro, faina fluvial* de Manoel de Oliveira, o *Trás-Os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro, ou o *Polifonias* de Pierre-Marie Goulet, têm o seu lugar cativo na *World Culture*, independentemente de, ou precisamente porque, são testemunhos de vivências antropológicas ricas, que só existiram numa determinada época e num determinado território: muitos mundos do

nosso mundo já só existem porque foram gravados, fotografados, filmados ou desenhados e pintados (e desde que permaneça garantida a reprodutibilidade técnica dessas gravações e imagens, bem como a sua disponibilização pública através dos dispositivos actuais).

Num contexto assim definido, a obrigação de *scholars* e o que se espera de artistas face às gerações mais jovens é que uns e outros lhes garantam a transmissão de tudo o que sabem (em termos de *knowledge* e de *know how*, de conhecimento e de saberes profissionais e aplicados), com vista a que o seu legado não se perca, e que possa emergir um corpo de herdeiros que se apropriem desse legado e o façam seu, ou seja, que possa emergir um corpo de herdeiros que transportem consigo a experiência, as incertezas e os saberes adquiridos, no passado, por quem os precedeu. O presente e o futuro do cinema que se faz em Portugal, no contexto da *movida* audiovisual contemporânea, depende, em grande parte, de uma passagem de testemunho que tenha em vista essa apropriação, bem como o *empowerment* (capacitação, autonomização) das mais jovens gerações de cineastas — um *empowerment* apoiado nas literacias e nas *teknei* que os mais experimentados sejam capazes de lhes transmitir.

Tanto quanto o conhecimento aprofundado da história (ou histórias) do Cinema, incluindo o que se fez e faz em Portugal, conhecimento hoje tão arredado das escolas especializadas, estes herdeiros precisam de não perder a capacidade de ligação directa a filmes, imagens, instantes que representam experiências criativas únicas e que podem constituir, para eles, o elo mais forte de relacionamento com o passado e a experiência cinematográfica.

Sobre a avaliação contemporânea

Apenas duas palavras para afastar do presente trabalho um espectro contemporâneo que facilmente assombra as investigações — o da *avaliação* (no sentido social e político de *avaliação de competências e de desempenho*, *performance evaluation*, sistematicamente feita em nome da “modernização”). Regressamos, sobre ela, ao José Gil de *Em Busca da Identidade...*, que já citámos na nossa apresentação inicial, e à sua queixa de que o *homem avaliado* (expressão comum a diversos autores) cada vez mais se anuncia como “figura social do séc. XXI”.

Gil considera que esta forma de avaliação, longe de se limitar ao sistema educativo (o universo escolar, onde ela se generalizou), atinge o campo social genericamente entendido: ela “procede a uma hierarquização, selecciona, exclui e integra, (...) e tende a aplicar-se a todo o tipo de actividade, estende-se da esfera da sexualidade e da saúde mental à do desporto, da cidadania e da integração social”. A crítica desta forma de avaliação, entendida como técnica de poder, *tecnologia biopolítica* — originária do mundo empresarial e herdeira de uma tradição néotaylorista que visa otimizar produtividades alterando culturas organizacionais — não se fica, em Gil, por aqui: ele anota que o preço a pagar pela sua generalização é “a mutilação de uma vida mais rica, a diminuição brutal dos possíveis, a restrição do aleatório, do acaso, da imprevisibilidade”.

Uma tal avaliação também tende a *codificar*, *medir* e *comparar* a criatividade (para a seguir a premiar ou castigar); e outros valores tradicionalmente incodificáveis passam, *naturalmente*, a ser por ela quantificados e normalizados. Os seus efeitos, porém, continua Gil, são “puramente superficiais, não produzindo mudanças de fundo mas [implicando], na forma, imperativos pesadíssimos”, frutos daquilo que ele classifica como um “delírio” burocrático “pós-kafkiano”: “O ser singular do indivíduo é submetido a uma grelha geral em que se comparam, se quantificam e se qualificam competências”, é homogeneizado por “padrões que valem para todos”, aferindo-se deste modo “o grau máximo de poder e de saber”, que se torna, uma vez estabelecido, na nova bitola aferidora.

Se continuar a generalizar-se, esta forma de avaliação, conclui Gil, tenderá a “transformar todas as relações humanas em relações funcionais e de poder”, e a impor um “homem do

conhecimento (...) incapaz de fabricar um ideal ou um mito”. No mundo das artes e da cultura, o arqui-inimigo desta forma de avaliação será a diversidade artística e cultural, que nos é tão cara e necessária como a biodiversidade. De facto, já hoje o nosso habitat é marcado pelo litígio emergente entre a diversidade cultural e a cultura da avaliação de desempenho, apesar da enorme resistência que o mundo das artes, e o da cultura globalmente considerada, oferece e oferecerá a quaisquer parametrizações normalizadoras — porque estas são, precisamente, o seu contrário.

Nem todas as formas de avaliação correspondem ao modelo criticado nestas passagens de José Gil, e várias delas são de grande importância para o progresso de numerosas práticas e técnicas. Mas o leitor terá notado que não se tratou, na presente investigação, de *avaliar o desempenho* do cinema português contemporâneo ou a sua cultura organizacional no sentido por ele descrito. O verbo *avaliar* ou o substantivo *avaliação* quase só aqui surgem quando algum dos nossos entrevistados os usa no seu próprio discurso. Não somos cultores da avaliação entendida como aferidora de normalizações, e consideramo-la — na sua versão aqui descrita por Gil — perigosamente inadequada ao universo das práticas artísticas e suas *teknaí*.

Tentámos, sim, compreender e explicar alguns dos traços do cinema português mais transversalmente partilhados, promovendo uma sua maior inteligibilidade à luz de declarações de interessados sobre a sua própria actividade. Hierarquizar, seleccionar, excluir, com base em parâmetros homogeneizadores, aquilo que depende sobretudo de singularidades geradoras de uma rede arquipelágica, não contribuiria para mudanças possíveis e desejáveis. Compreender e explicar o que se passa nessa rede, sim, pode contribuir — esperamo-lo — para alterações significativas mas auto-geradas, nascidas de deslocações do desejo dos próprios intervenientes no processo.

Às normalizações parametrizadas preferimos, aqui, os contágios e as contaminações produzidos por boas práticas junto de práticas piores — boas práticas que geram efeitos morosos mas profundos e genuinamente “culturais”, quando reconhecidas como tais por um número significativo de agentes de uma mesma actividade. Por isso esta investigação optou por se situar, primeiro como ouvinte, depois como intérprete do que ouviu, tentando abrir espaço para um diálogo entre especialistas e para a partilha de conhecimento (*knowledge*) e de saber-fazer (*know how*) relativos ao estado da arte de que aqui nos ocupamos.

Dois exemplos europeus

Porque concluímos falando de avaliação, e a título de curiosidade (e para podermos comparar os critérios de financiamento público ao cinema em Portugal e os critérios recentemente adoptados em países da UE), vejamos os casos do Reino Unido e da Alemanha, (de finais de 2006) com que fechamos estas conclusões (BROCHE et al., 2007). A análise deste dois exemplos contribuirá, porventura, para esclarecer em que condições certas potências cinematográficas europeias aceitam financiar os seus filmes, e quais os parâmetros e limitações que criaram para o fazerem. Começamos pela nova legislação britânica, que obriga os projectos candidatos a satisfazerem o que localmente é designado por *Cultural Test*:

“The revised UK Cultural Test which has (...) been included in the relevant legislation is substantially different from the original UK Cultural Test:

UK Cultural Test	Revised	Original
(Sections)		
A - Cultural content	16 52%	4 12%
B - Cultural contribution	4 13%	0 0%
C - Cultural hubs	3 10%	15 47%
D - Cultural practitioners	8 26%	13 41%
Overall maximum	31 100%	32 100%

The *Cultural content* section comprises four criteria: (1) extent to which the film is set in the UK; (2) what proportion of the main characters are British citizens or residents; (3) whether or not the subject matter or underlying material of the film is British; (4) and extent to which the original dialogue is in English. The new *Cultural contribution* section comprises three criteria: *cultural diversity*, *cultural heritage* and *cultural creativity*. These two sections [the *Cultural Content* and the *Cultural Contribution*] account for 65% of the overall points available (20 out of 31 points). Therefore a film satisfying only these two sections could achieve the (...) points required to pass the test.”

Observemos agora o caso dos novos critérios alemães:

“(…) The eligibility test designed by the German authorities respectively for feature films, documentaries and anim animation films focus not only on German, but also on European cultural content and contain specific criteria for films promoting universal cultural heritage. This test include three different parts: ‘*cultural content*’, ‘*creative talents*’ and ‘*production*’, each of which is attributed a number of points.

The ‘*cultural content*’ part contains a number of criteria, including the following :

- Content, motives, film locations, principal characters, storyline are from Germany, the German culture or language area or from Europe or the EEA;
- One of the final versions of the film is in German;
- The film is an adaptation of a literary work or originates from traditional fairy tales or legends;
- The film is about artists, art genres, significant personalities, historical achievements, religious or philosophical questions, issues of socio-cultural relevance, way of living of people and minorities, scientific issues;
- In the case of animation films, the storyline is meant and appropriate for children’s or youth film;
- The film is made with the contribution of a contemporary artist.

The ‘*production*’ part clearly relates to commercial aspects and attributes points based on the production phases carried out in Germany. The part on ‘*creative talents*’ reflects the participation of creative talents from Germany or the EEA.

In order to qualify for the aid, a film has to first fulfil a minimum number of criteria in the ‘*cultural content*’ part (the ‘pre-test’) (this number varies according to the type of production). Additionally, the candidate film has to achieve a minimum score of the total points available in the test”. ■

Textos citados:

- 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.
- BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l’écriture*, Seuil, col. Pierres Vives, numerosas reedições. Trad. portuguesa Edições 70, Lisboa, 1981.
- BELLEMARE, D. (2002) “Projections portugaises”. In ESQUENAZI, J.-P. (dir.), *Cinéma contemporain, État des lieux, Actes du colloque de Lyon* du 14 et 15 Mars 2002, Paris, L’Harmattan, 2004. ISBN-2-7475-6882-2.
- BLACKER, Irwin (1986), *The Elements of Screenwriting*, MacMillan Publishing Company, N.Y., ISBN 0-02-511180-9.
- BLUM, Richard (2001), *Television and Screenwriting* (4ª edição), Elsevier, Focal Press, Boston, Oxford, ISBN 0-240-80397-3.
- BOURRIAU, N. (2009), “Entrevista”. In *Arte Capital*, conduzida por Sílvia Guerra e editada por <artecapital.net> em Novembro-Dezembro de 2009, consultada em Dezembro 2009.
- BROCHE, J., CHATTERJEE, O., ORSSICH, I., TOSICS, N., (2007) , “State aid for films – a policy in motion?”. In *Competition Policy Newsletter* 1/2007, European Commission, Bruxelles, 2007.
- CAMPBELL, J. (1949), *The Hero With a Thousand Faces*, Bollingn Foundation, N.Y., redd. MJF Books, N.Y., 1987, ISBN 1-56731-120-2.
- CARREIRA, S. de J. (1999), “Le cinéma portugais — un certain regard”. In < www.ecran noir.fr >, consultado em Dezembro 2009.
- CASTELLS, Manuel (1996), *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. I, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford, ISBN 0-631-22140-9.
- COSTA, P. (2004), “A Closed Door That Leaves Us Guessing”, in Pedro Costa and Sendai Mediatheque 2005. url: <www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html>, consultado em 28 de Novembro de 2009.
- DANCYGER, K. & RUSH, J. (2007, 4ª edição), *Alternative Scriptwriting — Successfully Breaking the Rules*, Elsevier, Focal Press, ISBN-10: 0-240-80849-5.
- DANTE (1472, Editio princeps) *La Commedia (Divina é um acrescento de Boccaccio)*, Foligno, impresso por Johann Neumeister. O poema foi escrito entre 1308 e 1321.

- DE VANNY, A. (2006), "The Movies". In GINSBURGH, V. A. and THROSBY, D. (ed.), *Handbook of the Economics of Art and Culture, Vol. 1*, Amsterdam, Elsevier B.V., 2006. ISBN-13: 978-0-444-50870-6.
- EGRI, Lajos (1946), *The Art of Dramatic Writing — Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, reed. Simon & Schuster, N.Y., 1960, ISBN 0-671-21332-6.
- EISENSTEIN, S. M, e NIJNY, Vladimir, *Leçons de mise en scène* (cursos 1932-1946), Paris, ed. La Fémis, collection écrits/écrans, 1989, ISBN 978-290-711-405-9 (ed. americana NIJNY, Vladimir, *Lessons with Eisenstein*, Hill and Wang, New York, 1962.
- FIELD, S. (1979), *Screenplay — The Foundations of Screenwriting*, Dell Trade Paperbacks, N.Y., 1984, ISBN 0-440-57647-4.
- GIL, J. (2009), *Em Busca da Identidade — o desnorte*, Lisboa, Relógio d'Água, 2009, pp. 51-54 ,ISBN-978-989-641-083-4.
- HASAN, A. (coord.), (2009); BLUMENREICH, U.; BROWN, B.; EVERSMANN, P.; and ZURLO, F., *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal — Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education*, Lisboa, July 21, 2009.
- HEDIGER, V. (2002), "Le cinéma hollywoodien et la construction d'un public mondialisé — quelques notes sur l'histoire récente de la distribution de films". In ESQUENAZI (dir.), *Cinéma contemporain, État des lieux*, Actes du colloque de Lyon du 14 et 15 Mars 2002, Paris, L'Harmattan, 2004. ISBN-2-7475-6882-2.
- HOSKINS, C. et al. (1997), *Global Television and Film. An Introduction to the Economics of the Business*, Oxford, Clarendon, 1997.
- KOVÁCS, A. B. (2007), *Screening Modernism — European Art Cinema 1950-1980*, Un. Chicago Press, ISBN-10: 0-226-45165-8.
- LAWSON, John Howard (1949), *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, Putnam (enlarged edition); reed. Barnes & Noble, 1985, ISBN-13: 9780824057688.
- 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.º.80, pp.48-60. url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065, consultado em 10 de Dezembro de 2009.
- McKEE, R. (1997), *Story*, Methuen, Random House, 1998, ISBN – 0-413-715-507.
- MURPHY, J.J. (2007), *Me and You and Memento and Fargo*, The Continuum International Publishing Group, N.Y., ISBN-10: 0-8264-2805-3.
- PARSI, J. (2001), "Cinéma portugais: le geste et la parole". In *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Vol. 41, Paris, ISSN 0590-966X, 2001.
- PASOLINI, P.P. (1972), *Empirismo eretico* (parte terza, Cinema), 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.
- PROPP, V. (1928), *Morfologija skazky*, Leninegrado; 1ª ed. americana *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana, 1958; trad. Portuguesa *Morfologia do conto*, Vega-Universidade, Lisboa, 1978.
- RILKE, Rainer Maria (1929), *Briefe an einen jungen Dichter* (*Cartas a um Jovem Poeta*) ed. póstuma.
- SCHRADER, P. (1972), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, 1974, ISBN 0-306-80335-6 (edição original 1972, Berkeley University Press).
- STEMPEL, Tom (1991) *Framework — A History of Screenwriting in the American Film*, 3ª ed. 2000, Syracuse Univ. Press, ISBN 0-8156-0654-0.
- THOMPSON, Kristin (1999), *Storytelling in the New Hollywood — Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard Univ. Press, ISBN 0-674-83975-7.
- VALE, Eugene (1982), *Technique of Film and Television Writing*, ed. revista Focal Press, MA., 1998, ISBN 0-240-80355-8.
- VAN GENNEP, A. (1909), *Les rites de passage*, éd. Émile Nourri, réed. A. et J. Picard, Paris, 1981, ISBN 2-7084-0065-7.
- VOGLER, Christopher (1992), *The Writers Journey — Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Michael Weise Productions; Pan Books, 1999, London, ISBN 0-330-37591-1.