

Da criação à divulgação

Vanessa Sousa Dias

O ESTUDO *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo* visou dotar-nos de um conhecimento ordenado e sistematizado dos métodos de trabalho de realizadores portugueses – centrando a tónica entre 1999 e o primeiro trimestre de 2010, ainda que estabelecendo pontes com períodos anteriores –, com especial enfoque na produção de longas-metragens de ficção e de documentários. Não omitindo que até à data de conclusão desta investigação nos tenha sido possível dilatar esse campo de análise e incluir as participações de uma breve selecção de produtores, exibidores e distribuidores, as entrevistas a realizadores continuam a figurar no centro nevrálgico dos nossos pontos de partida: essas mesmas entrevistas funcionam, portanto, como matéria bruta da qual podemos tentar extrair – agora e futuramente: outros tempos virão, outras grelhas de análise se poderão debruçar sobre elas – alguns traços que identifiquem as atitudes face ao trabalho e às condições reais de produção dos filmes.

Ao delimitar traços, tendências, hábitos e “tradições” estamos seguros de poder identificar igualmente algumas fragilidades do cinema produzido em Portugal e, esperançosamente, permitir a todas as gerações – de cineastas (“técnicos” e “artistas”), produtores, exibidores, distribuidores, financiadores, entre outros – um espaço de reflexão em torno das questões por nós abordadas; a promoção de um diálogo que contrarie a tendência para a estagnação e conformismo; fomentar atitudes críticas capazes de potenciar mudanças e progressos nas posturas que cada um de nós identifique como improdutiva ou estéril.

Um dos traços identificados aponta para a ideia de que os realizadores não se vêem como publicistas dos seus filmes, mas apenas como criadores de objectos artísticos: o que nos revela esta tendência e como justificar que o compromisso de um realizador para com o próprio filme termine na montagem e nas misturas?

Se recordarmos que a nossa amostra permite apurar que: as ideias para os filmes nascem geralmente de um universo particular de preocupações; as fases de escrita são frequentemente fases de isolamento (à margem das participações praticamente inexpressivas de outros elementos da equipa técnica e/ou artística); é somente na rodagem que a equipa dá origem a uma estrutura mais ou menos coesa e cooperante e que, por fim, o realizador se envolve activamente nas decisões de montagem e de misturas, como se torna compreensível ou explicável uma atitude desresponsabilizante na divulgação dos filmes? Não seria mais claro assumir, em termos de encadeamento lógico, que ao lutar pela concretização das suas ideias, o realizador fosse o primeiro e principal interessado em prolongar a sua luta até ao final da vida de um filme?

Mas tornemos essa questão ainda mais densa: se o realizador não se assume como publicista em quem delega ou pensa delegar essa responsabilidade? Em que elementos? Em que competências? Quem tem poder, legitimidade e responsabilidade pela promoção e distribuição dos filmes em Portugal? Talvez estas sejam perguntas que nunca se afastam verdadeiramente de um fantasma antigo, o da comunicação com o(s) Outro(s): para quem estamos a fazer filmes (e porquê)? Quando estamos a trabalhar num projecto cinematográfico (seja a escrever, a filmar, a produzir etc.) somos orientados pela noção de todo, de orientação para um só e único objectivo (o filme) ou sentimo-nos como fragmentos num sistema de valores de tal forma hierarquizado onde as nossas especializações se encontram estanques, delimitadas, vocacionadas para a conclusão de tarefas?

Estes são enigmas quase indecifráveis, sobretudo quando conhecemos algumas das noções partilhadas pelos nossos entrevistados, sobretudo aquelas relacionadas com a inexistência de entidades que se ocupem exclusivamente da promoção e divulgação dos filmes (e que as empresas existentes não dominam totalmente a linguagem da publicidade e das campanhas para cinema). Mas o problema não termina aqui, já que as produtoras reiteram que o seu papel não passa obrigatoriamente pela divulgação e distribuição – declarações essas que são reconhecidas pelos realizadores: como resolver este impasse, onde não existe a identificação inequívoca dos agentes que se devem responsabilizar pela publicitação dos filmes? O que fazer com os objectos que produzimos e como ir de encontro aos espectadores se não possuímos meios eficazes para divulgar anos de investimento?

Serão estes traços sintomáticos de posturas diferenciadoras, que separam águas entre os compromissos de um “criador” e de um “promotor”, sendo que o segundo parece impregnado de um estigma, como se a atenção dada à promoção, venda, publicitação e promoção dos próprios projectos exigisse o sacrifício da postura autoral?

Estas são indagações que partem das conclusões que têm origem na amostra globalmente considerada mas, curiosamente, testando uma nova e menor amostra composta por seis realizadores de documentário – Pedro Sena Nunes, Sérgio Tréfaut, Catarina Alves Costa, Graça Castanheira, Sofia Trincão e João Dias – encontramos resultados diametralmente opostos: se a amostra de 32 realizadores permite identificar que há uma relação difícil, ou pouco natural, com a fase de promoção dos filmes que assinam (e que se traduz na perda da postura activa), no caso do documentário arriscaríamos afirmar que parece acontecer precisamente o inverso. Parece não haver diferenciação entre os diversos papéis e fases de trabalho desempenhados pelo realizador, pois este é também aquele que divulga, que luta para que o seu trabalho seja visto. Esta é uma preocupação central, que se repete nas entrevistas desta segunda amostra. E então perguntamos, será que as “condições de produção específicas” ao documentário permitem que o “produto final” se torna algo de mais facilmente manejável e defensável?

Por “condições de produção específicas” podemos sublinhar, a título de exemplo, a organização das equipas (pequena dimensão; é exigido um elevado grau de confiança entre membros da equipa), os suportes utilizados (o digital e o vídeo são, inegavelmente, denominadores comuns), a postura face à criação (a escrita é transversal ao projecto, começa na investigação e termina na montagem) e a preocupação dada à distribuição dos seus próprios filmes. Considerando então estes aspectos como constituintes de uma metodologia de trabalho que é distinta daquela que conhecemos nas longas-metragens de ficção, teremos diante de nós um modelo de produção que coloca à disposição dos realizadores a possibilidade de voltar ao local e filmar planos em falta, havendo margem para errar, repetir, tentar de novo, melhorar. Se há alguma *standartização* no cinema, seja nos orçamentos, nas limitações de tempo, nas rotinas de trabalho, essa é uma realidade que não transborda realmente para o campo do documentário, onde as dimensões das equipas e a portabilidade dos próprios equipamentos permitem uma adequação dos meios aos fins. ■