

Das Masterclasses a “Um filme Português”

Vanessa Sousa Dias



UM FILME PORTUGUÊS

Seis olhares sobre um país, e seu lugar no mundo, através do cinema. Uma viagem pela estrada fora, por entre novas fronteiras, à procura de imagens, sons e histórias. Um filme falado, narrado por diferentes gerações, tentando descodificar o ontem, hoje e amanhã do cinema feito em Portugal. Uma reflexão sobre as actuais inquietações ligadas aos sistemas estético, dramático e de produção dos filmes, voltando a uma antiga pergunta: o que é, afinal, o cinema?

#1 A Constante	Levi Martins
#2 Os Náufragos	Vitor Alves
#3 Paisagem Identidade	Miguel Cipriano
#4 Vaivém	Jorge Jácome
#5 Mínicia Lunarís	Vanessa Sousa Dias
#6 O tempo dos Outros	Carlos Pereira

ESTC FCT CICA

EM OUTUBRO DE 2011, depois de mais de dois anos e meio de trabalho (Abril 2009 – Novembro 2011), o projecto “Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo” aproximava-se do fim e avaliávamos os materiais produzidos pela equipa permanente de investigadores (recém-licenciados em Cinema pela ESTC), em colaboração com o orientador do projecto e com participações pontuais de alunos do Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico, investigadores do CIAC, outros.

Recordando o texto de apresentação do projecto verifica-se que surgiu a necessidade de delimitar um novo período para o estudo (1999-2010, em vez de 1990-2010). Entre os materiais previstos encontrava-se um tópico referente a “entrevistas filmadas a produtores, realizadores e argumentistas”: a equipa organizou-se, ainda num estágio embrionário de visionamentos e da escrita sobre filmes, para recolher junto dos realizadores (numa primeira etapa) informações sobre as atitudes / comportamentos face ao seu ofício; sem os dados provenientes dessas entrevistas continuaríamos a caminhar no terreno da especulação. As entrevistas, gravadas e transcritas, não foram inicialmente filmadas por ausência de meios de produção que garantissem a continuidade do trabalho (o equipamento disponível na altura resumia-se ao existente na ESTC, que se encontrava igualmente ao dispor dos alunos da licenciatura e mestrado, dificultando assim o livre acesso ao mesmo) e por indisponibilidade geral dos investigadores, então alunos do 2º ano da licenciatura.

Foi posteriormente pensada a inclusão de entrevistas a distribuidores e exibidores que sistematizassem tendências, formas de trabalho e experiências de distribuição / exibição / divulgação do cinema português contemporâneo, porque poderiam vir a fornecer um ponto de vista complementar e que estivesse em falta. Este conjunto de novas entrevistas constituiu um desvio face aos objectivos iniciais do projecto, mas com resultados esclarecedores e positivos. Ainda que se tivesse contemplado a possibilidade de entrevistar argumentistas, a equipa apurou de forma inequívoca que a parte mais substancial da produção escrita está nas mãos dos realizadores.

A conclusão da primeira versão do dossier “Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo” foi seguida de uma segunda fase de entrevistas, desta vez a um conjunto de produtores. A partir dessa nova produção de conteúdos e da actualização das conclusões gerais foram seleccionados realizadores e produtores para a organização de aulas abertas: assim, no âmbito do Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico, foram promovidas sete masterclasses que decorreram na ESTC entre Novembro de 2010 e Janeiro de 2011. As aulas abertas — de Edgar Pêra (27 de Novembro de 2010), Maria João Mayer (4 de Dezembro), Maria João Sigalho (11 de Dezembro), Marco Martins (18 de Dezembro), Tino Navarro (8 de Janeiro de 2011), João Canijo (15 de Janeiro) e Margarida Gil (22 de Janeiro) — visaram favorecer o contacto directo entre profissionais da área do cinema, a comunidade estudantil da ESTC e de outras instituições de ensino do Cinema. Estes encontros foram organizados e moderados por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias, tendo sido gravados (em vídeo e áudio) pelo grupo de investigação: DVDs (sem edição) ficaram à disposição da comunidade escolar.

Masterclasses dos produtores

A primeira produtora recebida na ESTC foi **Maria João Mayer**, que estruturou a sua apresentação em torno da primeira versão de montagem do filme *Republica de Mininus*, do realizador guineense Flora Gomes, pretendendo explicitar os métodos de trabalho adoptados pela *Filmes do Tejo II*. Este projecto assinala a primeira colaboração entre a empresa e o realizador, tendo as afinidades surgido quando Maria João Mayer identificou em Flora Gomes a ambição de “sair do gueto africano” que, como ela própria desenvolve, significa sair de um sistema de culpabilização dos outros e chegar às salas com base em valores apelativos para o mercado internacional. Foi a partir destes pressupostos que a produção criou uma proposta de montagem internacional, juntando-se ao elenco o actor Danny Glover e à banda sonora a música

de Youssou N'Dour – reconhecidos internacionalmente nas suas áreas, sensíveis aos *problemas africanos* e às obras do realizador.

A concentração de fontes de financiamento foi feita tendo em conta a possibilidade de alargar o campo de circulação da obra (citando, a esse respeito, o *EurImages*) e que, à semelhança das estratégias adoptadas para outros projectos, pretendiam associar um distribuidor desde o começo (algo que, neste caso em particular, não se concretizara até à data por ausência de propostas favoráveis). Sendo a visibilidade uma preocupação central, a *Filmes do Tejo II* aposta nos Festivais de Classe A – considerando-os rampas de lançamento das quais depende muito a recepção dos filmes – bem como na passagem da cópia final também para película (o filme foi rodado em digital por questões práticas) para maximizar a circulação tanto em festivais como em salas.

Maria João Mayer não identificou uma linha editorial específica da *Filmes do Tejo II*, sustentando que o seu principal objectivo é fazer filmes que sejam vistos e que tenham qualidade. Assim, e ainda que recuse identificar-se com a categoria *cinema de autor*, reconheceu aos realizadores a liberdade para fazerem os filmes como pretenderem e diz não apostar no desenvolvimento ou na compra de projectos: estes são-lhes, regra geral, apresentados quando já existe uma ideia, sinopse e tratamento. Sublinhou ainda que a força motriz do produtor reside na atenção dada às intenções dos realizadores, e que o seu papel ganha expressão sobretudo nas fases que antecedem e sucedem a rotação.

Traçou um retrato do cinema feito em Portugal como sendo uma actividade frágil, que carece de estratégias de protecção. Crê que fazemos cinema de forma precária, sem possibilidade de investir dinheiro em equipas especializadas em comunicação, e que determinadas estruturas de financiamento – como o *EurImages* e o *Media* – foram especificamente criadas para fortalecer o cinema europeu face à hegemonia do cinema norte-americano. Esta óptica é consistente quando refere que uma das suas preocupações fundamentais reside na concentração de apoios internacionais que tornem possível contornar a dificuldade de tornar os filmes rentáveis dentro do país.

Apesar das fragilidades aparentemente inevitáveis, aplaudiu a estratégia de promoção e de exibição desenvolvida pelo realizador João Botelho para *O Filme do Desassossego* – que tornou o filme visível na rede dos cine-teatros recuperados em vários distritos, e por ter dado a cara por ele – e distinguiu as mais-valias das gerações mais novas de realizadores que, ainda que frequentemente inexperientes, estão mais aptos e permeáveis à criação de relações de confiança com os produtores.

Contrariamente aos contributos da oradora anterior, **Maria João Sigalho** disse apostar numa apresentação que lhe permita abordar o funcionamento da cadeia de produção e a forma como as produtoras se organizam (idealmente) para desenvolverem os projectos que adoptam.

Assumi que a *Rosa Filmes* representa uma linha editorial orientada para o *cinema de autor* e, mesmo esclarecendo que não se encontra na posição de defender que os filmes *mais comerciais* são *menos artísticos*, insistiu que nos filmes que produz *tem de haver* uma apropriação do argumento por parte do realizador. É precisamente essa postura que sustenta a identificação de uma divisão inegável entre os papéis do realizador e os do produtor. Cabe, a este último, a responsabilidade de reunir todas as condições essenciais para a conclusão de um filme; por outro lado, esclareceu também que as suas funções não se esgotam nesses processos e que se estendem muito para além da estreia dos filmes, dado que o valor comercial de um filme começa a descer após dois anos de existência; trata-se, portanto, de uma procura ávida dos distribuidores e vendedores que melhor saibam defender o filme, e da aposta contínua na circulação em festivais.

O entendimento dos festivais como montras que colocam os filmes e os realizadores no mapa é uma ideia que vem da masterclass de Maria João Mayer; do seu ponto de vista, a importância de fazer o *crossover* internacional (sob forma de co-produções ou da presença em festivais) visa tentar colmatar a inexistência de uma indústria cinematográfica portuguesa e a pouca afluência de espectadores às salas de cinema, quando se trata de filmes nacionais. É nesta linha de pensamento que se identifica a pouca educação cultural como sendo um traço identitário que tem sido perigosamente sustentado pelo acentuado desequilíbrio na oferta/localização de salas nacionais. Repetiu, assim, o elogio à estratégia de exibição d'*O Filme do Desassossego*, depositando nesse exemplo a esperança de se criarem novas correntes de público e correntes culturais.

Foram vários os momentos em que se vislumbraram pontos de vista concordantes com a ideia de que nos movemos num contexto de extrema fragilidade: ao assinalar o ICA como principal fonte de financiamento dos projectos que a *Rosa Filmes* desenvolve, Maria João Sigalho apontou para a forma como a ausência de financiamento pode facilmente comprometer a continuidade do trabalho e implicar o abandono do mesmo. Foram, no entanto, mencionados outros pontos problemáticos na produção cinematográfica em Portugal: as dificuldades que jovens realizadores enfrentam quando pretendem entrar no ofício (ironizando com a predominância de *jovens realizadores de 50 anos e com 50 curtas-metragens*); a ausência de profissionalização em algumas áreas (citando o Argumento e a Direcção Artística); orçamentos insuficientes que não permitem margens de manobra para imprevistos, sobretudo quando o *factor surpresa* é uma constante; a aposta notória em estreitar todos os filmes, mesmo quando os DVDs e a televisão se revelariam mais rentáveis. A ideia de fragilidade e de precariedade foi ainda reforçada quando a oradora defendeu, com veemência, que o mercado não se comporta com base na confiança no talento dos produtores ou dos realizadores, sendo que a expectativa de retorno não é avaliável a partir do nome do realizador, de um argumento ou da empresa de produção, ainda que sejam valores importantes.

Foi com o terceiro orador, **Tino Navarro**, que surgiu uma nova postura face ao papel do produtor nos filmes. Ele declarou que a parte mais importante da sua actividade é a criação, e que na *MGN Filmes* tem a responsabilidade de seleccionar os projectos que merecem ser produzidos, desde que guiados por duas orientações fundamentais: reflectir sobre o país e escolher a melhor forma de comunicar essa reflexão. Disse entender que o cinema produzido pela sua empresa pode dar um contributo para a compreensão do que se passa na sociedade portuguesa, pelo que as histórias têm obrigatoriamente de provocar impacto e de chegar aos espectadores.

Tendo por base esse método de trabalho, alicerçou a sua exposição num dos filmes produzidos por si, *Tentação* (realizador Joaquim Leitão), considerando-o um *exemplo matriz* da forma como trabalha. A motivação para criar o filme nasceu nos anos 90, altura em que o consumo de estupefacientes se tornou uma questão social especialmente mediatizada. Partindo de uma situação em que um casal algo atípico – um padre íntegro de uma aldeia e uma ex-presidiária viciada em droga – procura ultrapassar o problema do vício, Tino Navarro tencionava dar aos espectadores outro ponto de vista, um ponto de vista interior. O script foi escrito em conjunto com o realizador, Joaquim Leitão, tendo em vista o local de filmagem (Vila Flor, Trás-os-Montes) e actores específicos, como Ana Bustorff e Joaquim de Almeida. Relatou, a este propósito, a dificuldade em encontrar uma actriz para o papel principal (que seria atribuído a Cristina Câmara) num contexto pautado pela ausência de produção de ficção em Portugal (a TVI só começou a apostar na produção de telenovelas em 1998).

Apesar de destacar o seu papel de criador, o fundador da MGN admitiu que por vezes acumula três papéis distintos – o produtor que define a história que vai ser contada; o produtor que trabalha de uma forma mais articulada com o realizador (na construção das equipas, aprovação do plano de trabalhos, etc.) e o produtor executivo a quem cabe a responsabilidade de encontrar

as fontes de financiamento. Sublinhou então que, seja por motivos de dimensão ou de mercado, em Portugal estas funções são tendencialmente acumuladas por uma única pessoa.

Segundo Tino Navarro, a questão das fontes de financiamento acorda a necessidade de remeter para duas orientações na obtenção de apoios: depender inteiramente de fontes de financiamento público ou, ao invés disso, apostar num estudo profundo do mercado em que nos mexemos, para conhecer o tipo de parceiros e de financiamento que é possível obter. Esta segunda postura exige uma compreensão do mercado nacional e internacional – que consumidores existem, que filmes são vistos em sala / televisões / DVDs – que permita descodificar as formas de vender o filme e como pagar os investimentos iniciais.

Como principais atavios dos filmes produzidos em Portugal referiu, entre outros, a sobreoferta de salas em Lisboa e Porto; o investimento em filmes e autores que não apresentam resultados favoráveis em termos de público e que, ainda assim, são continuamente apoiados pelo ICA; preços de bilhetes que não têm em conta o custo dos filmes em si; crê que a tendência para estrear todos os filmes em sala não beneficia a produção nacional; a extrema imprevisibilidade do mercado nacional (ilustrado pela dificuldade em encontrar financiamento para o segundo filme do realizador José Fonseca e Costa). Apontou, no entanto, alguns modelos de trabalho que permitem salvaguardar o sucesso de um filme: uma preparação rigorosa e uma boa gestão do orçamento, tendo em conta imprevistos e eventuais necessidades de ainda filmar durante a montagem.

Masterclasses de realizadores (subtítulo redigido por Carlos pereira)

Para **Edgar Pêra**, o primeiro realizador convidado para as *masterclasses* do projecto, o cinema constrói-se maioritariamente na montagem: “Um argumento não tem nada a ver com cinema”, defende, acrescentando que é na montagem que encontra a verdadeira escrita, como se de um “regresso à base” se tratasse. Edgar Pêra defende tanto “o imprevisto como linguagem” como o facto do cinema “não ser um bicho abstracto, antes uma coisa muito concreta”. Onde encontra o realizador o equilíbrio e os critérios estruturais do seu cinema? Em primeiro lugar, advoga que é essencial “filmar tudo com a mesma importância”. Em segundo lugar, é no trabalho sobre o ritmo que o realizador encontra os seus filmes, afirmando que “no cinema os pontapés na gramática podem ter um valor”. Em última instância, o objectivo será transformar os erros em soluções.

A pós-produção dos seus filmes é pautada por cirúrgico trabalho do som, sendo os efeitos de imagem, ao contrário do que se podia depreender, fabricados maioritariamente durante a rodagem (utilizando a câmara para produzir, por exemplo, sobreposições). Poder-se-ia dizer que os seus esforços se reúnem na produção de emoções. Edgar Pêra interessa-se particularmente pelo impacto dos seus filmes no espectador, reflectindo sobre o conceito de “espectador espantado”. “O cinema conheceu várias revoluções do espanto”, diz.

“É uma estupidez fazer filmes a pensar no grande público”, afirma, referindo-se a Robert McKee como o “idiota da aldeia” e opondo-se firmemente à ideia de fazer cinema comercial em Portugal. Não o defende pela falta de qualidade do *mainstream* (admite, por exemplo, que um dos seus filmes preferidos é o *Arma Mortífera*, que nada tem a ver com o cinema que produz), mas por falta de meios. Sublinha, ainda, as diferenças orçamentais entre o cinema português e, por exemplo, o cinema americano, dizendo que o dinheiro gasto na “festa da Sofia Coppola em Cannes dá para fazer um filme português”.

Marco Martins, segundo realizador convidado das *masterclasses*, falou dos filmes que o levam a querer fazer filmes: “Gostamos de muita coisa diferente mas há filmes que nos fazem querer fazer cinema”, disse. Interessado nas pequenas cinematografias que constituem, actualmente, o *world cinema*, afirma que é a estes filmes que “vai beber”, num cinema onde “o método de produção influencia a própria estética”. Apresentando excertos de filmes como *Millenium Mambo* (2001), de Hou Hsiao-hsien, *Still Life* (2006), de Jia Zhang-Ke ou *Lola* (2009), de

Brillante Mendoza, admitiu sentir um fascínio pelo seu lado documental, pelo uso livre de actores e não-actores, por um cinema cheio de personagens quotidianas e de histórias filmadas nas ruas. Não se sente sozinho sob esta influência: “O cinema João Pedro Rodrigues, por exemplo, tem muitas semelhanças com o do Tsai Ming-liang”. Trata-se de um cinema, na sua opinião, mais próximo “de nós”. Para Marco Martins, os espaços são tão essenciais como as personagens. Ou seja, trata-se de utilizar o espaço físico e social onde as personagens se movimentam para denunciar o seu estado psicológico. “Não se dá muita importância ao espaço, ao seu cheiro, à sua textura, à sua arquitectura”, afirma.

Marco Martins tem um forte percurso, para lá do cinema, na publicidade e no teatro. Na publicidade, afirma, o plano passa a ser a unidade mínima, ao mesmo tempo que um único plano pode ser também uma cena. O teatro, encara-o como um certo *work in progress*: “É como se estreasses um filme e pudesses continuar a editar”. No cinema interessa-lhe o trabalho conjunto no argumento (já trabalhou, entre outros, com Tonino Guerra e Gonçalo M. Tavares), defendendo que “é essencial debater o guião” já que “os filmes tendem a repetir fórmulas”. Por conseguinte, o tempo gasto em pré-produção é intenso: “Tenho um ano de preparação só para mim”, conclui.

Na segunda parte da sua *masterclass*, Marco Martins apresentou excertos dos filmes *Alice* (2005) e *Traces of a Diary* (2010), co-realizado com André Príncipe. *Alice*, que teve boa recepção nacional e internacional, prendia-se com a obsessão de Mário (Nuno Lopes), em relação a uma imagem do passado. É um filme sobre a dor e a perda numa Lisboa pintada em tons de azul, que teve produção de Paulo Branco. *Traces of a Diary* persegue a ideia de *photobook*, de diário, sendo o seu objectivo “sentir o ritmo da criação” de alguns fotógrafos japoneses. O filme, que utiliza uma estética dos anos 70 e foi rodado a preto-e-branco, teve um “processo longo” de onde resultou um “documento único”: os fotógrafos japoneses, normalmente pouco acessíveis, “dizem no filme coisas que normalmente não dizem”.

João Canijo, terceiro realizador convidado, estruturou a sua *masterclass* com base no seu trabalho com actores, durante a preparação do seu *Sangue do Meu Sangue* (2011). O realizador disse ter sido, em tempos, “iluminado” por uma frase de Aristóteles, para quem “as palavras ditas são sinais das expressões do afecto e da alma”. Iniciou-se como realizador com o produtor Paulo Branco, com quem trabalhou mais de vinte anos, mudando de produtor no seu último filme (Pedro Borges, Midas Filmes) para conseguir trabalhar como pretendia: “O que eu queria era trabalhar de maneira quase documental”, disse. Foram dois anos de trabalho com os actores, construindo o filme com eles desde o início. Dersse trabalho resultou um documentário (*Trabalho de Actriz*, *Trabalho de Actor*) do qual João Canijo apresentou excertos de uma primeira versão de montagem — uma selecção das mais de 200 horas gravadas.

O trabalho com os actores começou numa discussão sobre o tema do filme, que se concluiu ser sobre “o amor incondicional”. Era então necessário encontrar o espaço do filme, que acabou por se passar num bairro social, porque ali “não há tempo mental para pensar”, apenas há uma classe que quer sobreviver. Daí que tudo seja tão visceral e à flor da pele. Os passos seguintes foram encontrar as características dos actores dentro do leque dos já escolhidos, escrever e discutir cenas (sendo que, nesta fase, novas personagens surgiram). Escrita a primeira versão do argumento, seguiram-se os diálogos, posteriormente improvisados, em cada cena, nos *décor*s. Daqui resultou a selecção final dos diálogos e acções. Sublinhou que, nas rodagens, “a intenção dos diálogos estava já cristalizada”. Mas “a improvisação por si só não me interessa. Só me interessa como fase do processo”, afirmou.

“O Brillante Mendoza (realizador filipino) faz uma coisa que eu adorava fazer: contrata pessoas nas ruas para lhe trazerem histórias”, disse Canijo. Interessado em conhecer verdadeiramente o meio social, físico e psicológico das suas personagens, os seus actores são sempre enviados para estúdio *in loco*, para se deixarem contagiar pela vida real. Mas “estou sempre a tentar mostrar

coisas para além das que estão lá”, disse também afirma. Interessado no invisível, disse procurar “o contrário da ilustração”.

A última realizadora convidada das *masterclasses* foi **Margarida Gil**. Afirmando que sempre teve “vontade de experimentar coisas novas”, encontrando, por conseguinte, “a linguagem adequada para um determinado estímulo”, ela encara o cinema como espaço para expressar o seu país, a sua condição e sua “expressão como mulher”. Para si, fazer cinema como expressão pessoal não é apenas legítimo, mas também “fatal como o destino”. “Se não houver nada a dizer, não aconselho nenhuma arte”, diz.

Descendente de uma família de músicos, encontrou no cinema “aquilo que se dizia da ópera”, ou seja, “a súpula de todas as artes”. Sendo a música a sua “respiração”, é natural que esta seja, nos seus filmes, algo “estrutural e estruturante”. Trata-se de uma realizadora a quem interessa reflectir sobre “o estado do colectivo” e, acima de tudo, ver utilidade no que produz. “A vacuidade nota-se muito no ecrã”, afirmou. Para si, o pensamento estruturante do cinema está na escrita e na montagem. O lado narrativo é o que lhe interessa menos num filme, sendo antes movida pelas questões do afecto, do desgosto, do inconsciente.

Margarida Gil apresentou excertos de vários filmes seus: *Relação Fiel e Verdadeira* (1987) *As Escolhidas* (1996) e *Adriana* (2004). Com o objectivo de “conjugação produção e realização”, criou a produtora *Ambar Filmes*, que gere com a também realizadora Solveig Nordlund. Antes, tinha tido experiência com João César Monteiro na produtora *Monteiro & Gil*. “Aprendi muito com o João”, afirmou. Já filmou muitas “mulheres perdidas no mundo, que procuram algo que as complete: o amor”. Admitiu igualmente que a religião está sempre presente nos seus filmes, mesmo que não seja de forma directa. Talvez o que procura seja, nas suas próprias palavras, “uma tentativa de pegar na arte erudita e na arte popular e colocá-las ao mesmo nível”.

“Um Filme Português” (2011)

Documentário, 104’

Realização: Levi Martins, Vitor Alves, Miguel Cipriano, Jorge Jácome, Vanessa Sousa Dias, Carlos Pereira.

Produção: ESTC, CIAC

Produtores: Rita Borges, Levi Martins, Vitor Alves, Miguel Cipriano, Jorge Jácome, Vanessa Sousa Dias, Ana Isabel Costa, Carlos Pereira.

Direcção de Fotografia: Marta Simões, Pedro Sousa, André Dinis Carrilho, Carlos Pereira.

Direcção de Som: Levi Martins, Jorge Jácome, Laura Brasil, Miguel Cipriano, Ana Isabel Costa.

Montagem: Beatriz Tomaz, Levi Martins, Vitor Alves, Miguel Cipriano, Jorge Jácome, Vanessa Sousa Dias, Ana Isabel Costa, Carlos Pereira.

Música original: Levi Martins, Luís Giestas, Eduardo Dias Martins.

Misturas: O Ganho do Som.

Correcção de Imagem e Genéricos: Pop Filmes.

“Seis olhares sobre um país, e seu lugar no mundo, através do cinema. Uma viagem pela estrada fora, por entre novas fronteiras, à procura de imagens, sons e histórias. Um filme falado, narrado por diferentes gerações, tentando descodificar o ontem, hoje e amanhã do cinema feito em Portugal. Uma reflexão sobre as actuais inquietações ligadas aos sistemas estético, dramático e de produção dos filmes, voltando a uma antiga pergunta: o que é, afinal, o cinema?”

Esta é a sinopse do documentário assinado por investigadores do projecto, produzido e realizado no seu âmbito, e que contou com o apoio do Instituto do Cinema e do Audiovisual via concurso ICA-Ensino Superior 2010. O desenvolvimento desta longa-metragem deu-se numa fase em que existiam já meios que garantiram uma relativa autonomia das equipas técnica e artística face aos equipamentos disponíveis na ESTC.

Um Filme Português está dividido em seis segmentos de 17' cada (um total de 104') e, à data de conclusão do projecto e da primeira estreia do filme (DocLisboa, 28 de Outubro de 2011 – Sessão Especial Fora de Competição), tinha a seguinte estrutura: *A Constante* (Levi Martins), *Os Naufragos* (Vitor Alves), *Paisagem Identidade* (Miguel Cipriano), *Vaivém* (Jorge Jácome), *Minucia Lunar* (Vanessa Sousa Dias) e *O Tempo dos Outros* (Carlos Pereira).

Esta versão final abre com *A Constante* e com uma abordagem da relação do espectador com o cinema, que integra as diversas transformações tecnológicas que este último foi conhecendo: sugere-se assim como que uma medida cronológica que nos possibilite situar o espectador diante do nosso objecto e, antes do cinema português, oferece-se espaço para pensar o cinema como um “todo”, a sua história, as suas evoluções. Esta é uma cronologia das *constantes* invenções tecnológicas e da capacidade de o cinema se adaptar e se reinventar, sobrando-nos a hipótese de que estamos diante de uma arte que se qualifica pela sua contínua procura de adaptação aos tempos e invenções.

Os intervenientes deste primeiro segmento são os realizadores Graça Castanheira e António-Pedro Vasconcelos, o produtor Luís Urbano (*O Som e a Fúria*) e o crítico de cinema Luís Miguel Oliveira (jornal *Público*). As entrevistas são filmadas na sala Félix Ribeiro da Cinemateca Portuguesa, com duas câmaras, e sucedem-se umas às outras em blocos estanques: a primeira entrevistada esclarece que vê o espectador como uma “medida do filme” (e este é, subsequentemente, o destinatário dos filmes), reagindo contra a noção de “público”. Este último está em vez de um ajuntamento de pessoas aleatório que não nos permite apurar a forma como os filmes são recebidos.

Luís Urbano, o segundo entrevistado, preocupa-se com a linguagem a que o cinema recorre para comunicar com as pessoas, alertando especificamente para a importância da educação das gerações mais jovens que estão mais familiarizadas com os jogos de vídeo. Reflete sobre o papel da televisão, um *media* que não conseguiu substituir o cinema – ainda que reconheça que ver filmes em sala exige uma aprendizagem –, e que é uma janela de exibição que ainda não convenceu o cinema português, pois este não se adaptou ao facto de os filmes serem, actualmente, vistos numa pluralidade de formatos (e frequentemente de pequenas dimensões, dos portáteis ao telemóvel). Contrariamente às posições de Graça Castanheira, Luís Urbano crê que os filmes precisam de desbravar caminho até ao *público* de forma a atingirem o seu propósito, isto é, proporcionar uma relação de prazer que, seja com uma audiência massificada ou com um número reduzido de pessoas, será sempre visto como a concretização de um objectivo.

O crítico Luís Miguel Oliveira pega nas questões referentes à televisão anteriormente abordadas e devolve-as: a televisão ganhou raízes na nossa cultura e soube reverter e reconstruir os códigos dos espectadores de cinema. Assim, o pressuposto de que os espectadores pretendem que os filmes sejam concordantes com a ideia prévia que têm dele seria justificado pela rigidez dos formatos televisivos a que nos habituámos (ausência de surpresa, de dados que possam suscitar estranheza e levar a pessoa a mudar de canal). Garante que o *espectador* de cinema é alguém capaz de perceber o que quer e aquilo de que anda à procura, sendo injustificadamente infantilizado pelos discursos que têm por base a (presumível) indiferença dos realizadores face aos espectadores.

O último entrevistado desde segmento parece repetir esta ideia da previsibilidade e da forma como os formatos que nos rodeiam se encontram estandardizados, ilustrando que os telejornais duram tanto tempo quanto aquele que interessa ao espectador. Refere uma certa anarquia na forma como as ficções borbulham à nossa volta, sobretudo na Internet, associando-a a um mau momento vivido pelo cinema – esta não é, no entanto, uma postura que denuncie uma crença na morte do cinema, pois as ficções produzidas para os novos suportes não atingem a dimensão e relevância que o cinema alcançou.

A banda musical de *A Constante* é composta e interpretada pelo próprio realizador. Este segmento contou com o apoio da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, CP – Comboios de Portugal, Nacional Filmes e Pop Filmes.

O segundo segmento deste documentário traça já um caminho pelo cinema nacional. Vitor Alves, em *Os Náufragos*, opta por intercalar os testemunhos dos seus entrevistados, e a primeira palavra é dada a Manuel Mozos, que começa por referir que os portugueses os portugueses são um povo que não sabe lidar com a própria imagem, aceitando melhor os filmes e realidades de outros países. Depois dessa declaração, sustenta que quando olhamos para a História de Portugal encontramos relatos de descobertas, de conquistadores, em suma, tempos de glórias que se desvaneceram e que aparentemente não deixaram rasto até aos dias de hoje.

O realizador deste segmento arrisca colocar ecrãs do metropolitano de Lisboa e do Saldanha a passarem as entrevistas que Manuel Mozos fez a João Bénard da Costa em 1996 (*Restos de Cinema Português? Diálogos com João Bénard da Costa*), fantasiando sobre a possibilidade de o cinema português fazer parte do nosso quotidiano e estar entre nós a todo o momento.

Joaquim Sapinho dá seguimento à ideia lançada por Mozos no começo do segmento: o realizador da Rosa Filmes refere que actualmente é como se os séculos de relação com o mar (precisamente as Descobertas) tivessem desaparecido, ironizando, a propósito do seu último filme (*Deste Lado da Ressurreição*, 2011), que “só ficaram os surfistas”. Expressa, com angústia, que no surf reconhece a proximidade e harmonização entre dois elementos, homem e onda, relação essa que se diferencia qualitativamente daquela que associa à realização de um filme, actividade na qual não se consolida essa comunhão com uma “energia” que escapa ao nosso controlo.

Neste encadeamento de testemunhos e sequência temática, Paulo Rocha acrescenta que no seu cinema procurou sempre contar uma história e que, através dos artifícios próprios do cinema, “com sorte” alguns dos seus filmes conseguem parecer “verdade”. Manuel Mozos garante que em todas as fases do projecto se perde alguma coisa, e que entre aquilo que o realizador imagina que vai ser o filme se encontra completamente desfasado do resultado final do trabalho.

Num outro registo, Sapinho diz que tanto Bazin como António Reis defendiam que quando filmamos um rosto temos esse mesmo rosto na película, não a sua representação. Jorge Silva Melo completa a ideia com base nos Painéis de São Vicente de Fora, argumentando que as personagens se sintetizaram para ser pintadas e que o cinema, mesmo tendo muita dificuldade em fazer, continua a insistir em repetir esse procedimento característico da pintura. As personagens portuguesas, da cultura portuguesa, são identificadas como sendo *flat* (planas), como retratos, encontrando-se assim destituídas de interioridade, de profundidade, ou praticamente inatingíveis para os espectadores (e se calhar para os próprios criadores, suponhamos).

Ainda que Manuel Mozos rejeite a ideia de que existe “cinema português” (numa antiga versão do segmento de Vitor Alves, subtilmente diferente da versão final) é o próprio quem comenta que os “filmes portugueses” têm uma marca própria que parece transmitir-se por via genética, já que parece interiorizado nos realizadores independentemente da sua cultura cinematográfica ou de conhecerem bem, mal ou medianamente a História do Cinema Português. Paulo Rocha acrescenta que tem estado atento às pessoas que se encontram a realizar mas que “estão quase lá”, como se se depositasse a crença num *futuro D. Sebastião do cinema* que apareça repentinamente para *nos salvar*. Por vezes tudo parece estar perfeito, confluir para a perfeição; “a cena estava quase perfeita. O que é que falhou?”. Vitor Alves brinca com este último testemunho e recria uma cena de neveiro num parque público, que surge e se desvanece, ilustrando essa sensação de “estar quase a acertar” (palavras de Paulo Rocha).

Manuel Mozos, que abre e fecha o segmento, tenta fazer uma lista dos filmes portugueses que destaca, assegurando que não entram na lista dos seus 100 filmes favoritos mas que são candidatos à lista dos 1.000. A sua voz é acompanhada de imagens de uma vitória de futebol.

Vitor Alves optou por incorporar no seu segmento como que uma voz unificadora que é, por sua vez, a mesma que se ouve a dirigir as questões aos entrevistados (*voz off* de João Miguel Rodrigues). As entrevistas aos realizadores acima citados são intercaladas com vários excertos de filmes assinados pelos mesmos: *Verdes Anos* (1963), *Mudar de Vida* (1966) e *Máscara d'Aço contra Abismo Azul* (1989), de Paulo Rocha; *Restos de Cinema Português? Diálogos com João Bénard da Costa* (1996) e *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos e *Deste Lado da Ressurreição* (2011) de Joaquim Sapinho.

Os Naufragos contou com o apoio dos Artistas Unidos, Muchaxo, Museu Nacional de Arte Antiga, O Estádio, O Som e a Fúria, Restart Instituto de Criatividade e Novas Tecnologias, Rosa Filmes, Snob e Sweetconnect.

O terceiro segmento, assinado por Miguel Cipriano e intitulado *Paisagem Identidade*, procura traçar uma linguagem intimista através da inclusão das viagens feitas pela equipa ao longo do país. Percorrendo o país de cima a baixo, partem de Lisboa em direcção ao Palácio de Cristal, Porto, onde entrevistam o casal Saguenail e Regina Guimarães.

Os testemunhos dos realizadores são feitos na sequência do ensaio que fizeram sobre o cinema português do último quartel do século XX, *O Nosso Caso*. Comentam que repararam que nos filmes portugueses tanto o rio como as montanhas surgiam como obstáculos que se erguiam, deixando assim as personagens encurraladas. Regina sublinha que a ideia de que o cinema português é especialmente palavroso é errónea – ao contrário do que poderá parecer, é pela solenidade dada à palavra que essa impressão sobrevive. Cada palavra é pronunciada com gravidade, o que acentua a densidade do silêncio.

Saguenail, um pouco à medida do que Manuel Mozos comentava no segmento anterior relativamente à nossa facilidade em nos relacionarmos com realidades diferentes da nossa, refere que em filmes como *Alice* (Marco Martins, 2005) e *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005) está patente uma estética que corresponde a um contexto urbano, europeizado, que não é compatível com a realidade portuguesa.

A equipa segue para Fátima para acompanhar a fase de preparação de um projecto de João Canijo. O realizador esclarece que uma peregrinação a pé é como que o “paradigma da portugalidade” e que espelha “a crença no transcendente em contraste com a vida pequenina que é possível viver em Portugal”; fundamenta mais tarde que cresceu com a ideia de que inventar histórias em Portugal era uma tarefa árdua porque aparentemente não se passava nada (algo com que não concorda actualmente) e aponta um atavio na ficção portuguesa: muitos dos *filmes portugueses* (e rejeita o termo “cinema português”) centram-se no interior das personagens, o que contraria o pressuposto de que são as acções que permitem caracterizar as personagens (Aristóteles).

Depois desta breve paragem a equipa regressa à estrada e viaja até ao Algarve. Durante esse percurso param num café e num hotel, demarcando assim as fronteiras entre os três momentos de entrevistas (e inscrevendo igualmente a presença do tempo investido nas viagens). É no sul do país que encontram o realizador João Botelho que reflecte sobre a estratégia de divulgação e exibição de *O Filme do Desassossego* (2010), começando por expor que os cinemas se encontram concentrados em centros comerciais e que por esse mesmo motivo não estão vocacionados para acolher determinado tipo de filmes.

Depois da insatisfação provocada pela forma como *A Corte do Norte* (2008) foi recebida, decidiu apostar na rede de cine-teatros recuperados e disponíveis no território português, e tomou a iniciativa de aproveitar esse circuito para projectar o filme. João Botelho argumenta com veemência que sempre fez *filmes portugueses*, mesmo quando se tratou de adaptações de originais estrangeiros, porque a sua realidade é idêntica à do país, sublinhando a tendência que o

cinema português (e usa esta expressão sem hesitações) tem para simpatizar com a ideia da derrota, do fatalismo e do sofrimento, características que identifica como sendo “nossas”.

A produção do filme contou com o apoio das entidades Companhia das Culturas e Ar de Filmes. Após um percurso por Portugal, Jorge Jácome, em *VaiVém*, prolonga a presença de um contexto de trabalho (desta vez a sala de montagem) e enceta uma viagem por diversos pontos de Lisboa através do auxílio do Google Maps. É com esta viagem internauta que somos levados ao Hotel Fénix Garden onde encontra João Pedro Rodrigues e João Guerra da Mata, que começam por referir o contexto de produção do seu último trabalho conjunto *Alvorada Vermelha*, nomeadamente o ponto de partida (as memórias dos tempos em que João Guerra da Mata viveu em Macau). João Pedro Rodrigues reage ao facto de existir actualmente uma pluralidade de imagens devido à facilidade em registar tudo quanto acontece à nossa volta, tendência essa que os telemóveis acentuaram nos últimos anos.

Voltando à sala de montagem, a próxima paragem é o Palácio Belmonte, onde se encontram os directores da *Zero Em Comportamento*. Possidónio Cachapa e Miguel Valverde retomam a questão da proliferação de imagens, defendendo que dispomos actualmente de menos tempo para decodificar a informação no meio de tantos estímulos visuais. Miguel Valverde cita Jean Cocteau, que glorificou os festivais como sendo “lugares apolíticos”, onde cineastas de diferentes países e realidades se aproximavam sob a égide de uma linguagem comum, a do cinema: mesmo que actualmente essa definição como “lugares apolíticos” não se adegue aos festivais, eles continuam a ser espaços onde diferentes realidades coabitam. Os festivais são vistos como algo que se tem revelado benéfico para o desenvolvimento (e podemos dizer, maturação) do cinema português, sobretudo pelo facto de trazerem coisas novas e diferentes.

A última paragem da viagem é o Teatro São Luiz, onde Marco Martins se debruça sobre o seu trabalho em *Traces of a Diary*, co-realizado com André Príncipe. Marco assume que o seu interesse pelos *photobooks* e pelas narrativas neles contidas — patentes na forma como, entre duas páginas, desponta uma história que só existe na cabeça do leitor/espectador, história que será necessariamente diferente de pessoa para pessoa. Crê que fazer filmes é um processo idêntico em qualquer lugar do mundo, embora existam escalas inegavelmente distintas: é através do conceito de “World Cinema” que pretende significar todas as “pequenas cinematografias do mundo inteiro”, os “filmes mais marginais”, “com assinatura de autor”. Vê o *cinema português* como um cinema autoral, e crê que essa é a sua principal especificidade, o que gera uma multiplicidade de características, tão variáveis e numerosas quanto os seus autores. Assim, e apesar da identificação desta pluralidade, reitera que é inegável a existência de um “Cinema Português”, exactamente como existe uma Literatura Portuguesa.

Tal como em *A Constante*, este é o segundo segmento com música original, composta e interpretada para o documentário (Luís Giestas assina o tema “Ônibus Espacial”); a produção contou com o apoio do Palácio Belmonte, Hotel Fénix Garden, São Luiz Teatro Municipal (locais de filmagem das entrevistas), Carris/Carristur, Zero em Comportamento, DocLisboa/Lisbondocs, BlackMaria e Ministério dos Filmes. Excertos seleccionados: *China China* (2007) e *Alvorada Vermelha* (2011) de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata; *Como Desenhar um Círculo Perfeito* (2009) e *Traces of a Diary* (2010) de Marco Martins; *Macao* (1957) Josef von Sternberg (1957) – para introduzir o espectador numa viagem pelo Google Earth que tem como Macau como ponto de partida –; *A Espada e a Rosa* (2010), João Nicolau; *Transe* (2006), Teresa Villaverde e *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), Miguel Gomes.

O sexto segmento de “Um Filme Português”, *Minucia Lunar*, de Vanessa Sousa Dias, introduz um momento de dança (coreografia de Rafaela Gomes, sob orientações da realização) onde uma bailarina se fragmenta em duas imagens, raramente simétricas em termos de opacidade, e que vão alternando de visibilidade/protagonismo entre si. A primeira entrevistada é Manuela Viegas e o assunto central roda em torno da única longa-metragem da realizadora, *Glória* (1999): a

entrevista para o documentário lançou o desafio de encontrar e visionar partes do seu filme, sendo uma das preocupações de Manuela Viegas a reflexão sobre as impressões que lhe ficaram. No filme *Glória* identifica, em primeiro lugar, a existência de uma geografia (como espaço por onde as personagens se movem) e em segundo a ideia de achar belo algo em desaparecimento. O filme é rico em fins de planos onde se entrevêm coisas a terminarem como se nada se instalasse – essa é uma das dificuldades que reconhece para a interpretação da história.

Crê igualmente que existe uma espécie de voz do filme, mas que se relaciona com algo que está em *off*, criando uma espécie de “todo”. Depois destas considerações sobre o ambiente e universo do filme, Manuela Viegas admite que se interrogou sobre essa necessidade de tirar informações/planos/acções, ao ponto de as coisas não estarem instaladas no filme, tendo encontrado uma possível explicação: os ecrãs estão cheios de informações, não existem espaços em branco. Ao pensarmos num acontecimento, situação ou personagem já está tudo ocupado. A propósito da escolha de filmar os efeitos em vez de as causas, opta por citar um apontamento de Robert Bresson, no qual este regista que, ao deparar-se com um acontecimento durante um passeio num parque, se apercebeu de que ter o conhecimento das causas antes de observar os efeitos permite uma leitura completamente diferente daquela que nos é dada ao filmar apenas os efeitos; a entrevistada admite a possibilidade de ter ambicionado fugir a trabalhar tudo quanto fossem causas, explicações ou elementos que pudessem facilitar o encadeamento das coisas.

A segunda entrevista, filmada também no Edifício Central da Fundação Calouste Gulbenkian, concentra uma amplitude de pontos de vista pessoais da realizadora e artista gráfica, Rita Azevedo Gomes. Esta começa por sublinhar que o cinema actual é pressionado pela ideia de perfeição onde não há espaço para o mundano, pois tudo o que nos rodeia (no cinema e para lá dele) tem de ser extraordinário e não se aceitam as “rudezas” – embora sejam naturais, sobretudo ao filmar “com meios um bocado manuais” (e denuncia, com um gesto, o local onde se encontra a câmara, material de iluminação e captação de som). Não acredita que a impecabilidade da imagem seja aquilo que fica do filme.

Refere a imensidão de estímulos que existem actualmente e a facilidade de acesso a informação em que as gerações actuais nascem, reconhecendo ainda que essa proliferação é algo de muito rico, embora se sinta dispersa por vezes e defenda que o imaginário é muito difícil num contexto assim. Portanto, podemos assumir que, ainda que usando diferentes terminologias, vá de encontro ao que Manuela Viegas comenta a propósito da existência prévia de tudo quanto poderia ser imaginado ou contado.

Rita Azevedo Gomes desabafa que é possível que nos encontramos numa fase em que a memória não está a ser amada e que a facilidade e rapidez com que se “fazem as coisas” implica algumas perdas. Ironiza que, se calhar, chegámos ao final de uma civilização, que está para vir uma nova Era de tecnologia e ciência porque, de acordo com as palavras da escritora Agustina Bessa-Luís (com a qual a realizadora trabalhou em filmes como *A Conquista de Faro*, 2005), “isto também já durou dois mil anos, já não foi nada mau...”.

Os dois depoimentos são separados por uma sequência de planos filmados nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, acompanhados com música original composta para o segmento (Folhas de Outono e Jardim de uma mulher ausente foram compostas e interpretadas pelo harpista Eduardo Dias Martins). A entrevista a Manuela Viegas é intercalada com excertos do filme *Glória* e materiais promocionais do mesmo; a entrevista a Rita Azevedo Gomes é intercalada com imagens de trabalhos gráficos da autoria e com excertos dos filmes *O Som da Terra a Tremar* (1990) e *Altar* (2002). Este segmento contou com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, Junta de Freguesia de Benfica/Auditório Carlos Paredes, Cinemateca Portuguesa e da produtora Rosa Filmes. Para além dos excertos supracitados surgem imagens dos materiais promocionais do filme *Glória* e alguns dos catálogos da Cinemateca Portuguesa (com direcção gráfica de Rita Azevedo Gomes).

O segmento que fecha o filme é *O Tempo dos Outros*, como que um prolongamento do texto que Carlos Pereira redigiu para o dossier *Novas&Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. A voz do crítico de cinema João Lopes marca o tom do segmento, centrando-se na ideia de que a nova geração é a geração das redes sociais, um termo excessivamente ambíguo para qualificar os “efeitos de sociedade” promovidos sobre essas ditas “redes”. Partindo desta premissa refere que não está certo de que exista uma geração, no sentido de uma comunidade que partilha valores e orientações.

Os entrevistados, João Salaviza, Gabriel Abrantes e Cláudia Varejão, são os exemplos seleccionados por Carlos Pereira e que interessa ouvir sobre estas questões: o primeiro desta lista assinala que o cinema pode ser considerado como a arte que procura filmar “outras coisas” (*para lá da narrativa* – ainda que comece por afirmar que tudo é narrativo), como o tempo ou o inteligível. Salaviza demarca também uma fronteira muito clara entre aquilo que a televisão e o cinema oferecem aos espectadores e, ao passo que a primeira veicula ideias *banais*, o segundo deve manter-se como um lugar de resistência que contrarie essa tendência. Defende que em Portugal há um clima de convivência harmoniosa entre realizadores de faixas etárias muito diversas mas que não se vê como sendo parte de uma “nova geração”, respondendo assim à hipótese lançada por João Lopes, na medida em que identifica um somatório de pessoas com idades aproximadas, sem que partilhem um conjunto de valores.

O segundo entrevistado, Gabriel Abrantes, diz que com o seu cinema procura explorar as novas formas de viver e novas formas de vida, um pouco de acordo com a própria realidade que nos envolve: sublinha que a sua geração presencia um mundo que se transfigura velozmente em termos tecnológicos, em termos de migrações, de informação e também na forma como os conflitos se dão. Rejeita a ideia de que não existem novas histórias para contar e que hoje em dia precisamos de inventar personagens, figuras e psicologias adequadas aos tempos actuais. Contrariamente a João Salaviza, vê a televisão como uma fonte de inspiração e de influência, sobretudo no que respeita a cultura popular e cultura Pop: ilustra com o exemplo do seu filme *Visionary Iraq* (2009) que tem por base a estrutura de *The O.C.* .

Segundo este entrevistado, os modelos de produção possíveis em Portugal são caracterizados por baixos orçamentos disponibilizados pelo Estado e que originam filmes que não são capazes de se pagar a si próprios: a escassez de financiamento é tida como a principal força motriz que tem incentivado, ao longo dos anos, realizadores (como Manoel de Oliveira, Miguel Gomes, João Nicolau ou mesmo Pedro Costa) a inventarem um cinema que procure soluções para colmatar a falta de meios de produção. Ainda que seja um país pequeno, identifica a existência de muitos cineastas que fazem um “cinema singular”.

A terceira entrevistada, Cláudia Varejão, crê que contar histórias no cinema tem a ver com a forma de olhar e de filmar, não propriamente com a história em si. A narrativa não a seduz precisamente porque a vida nunca tem um desfecho, os conflitos que vivemos num dia não ficam fechados no dia seguinte e vão-se modificando dentro de nós à medida que os dias passam e que o nosso próprio ponto de vista sobre eles se altera. Reconhece que a geração que se encontra a fazer curtas-metragens e à procura da possibilidade de fazer uma longa-metragem se depara com um processo estranho e que se resume em fazer filmes para serem passados em festivais com o objectivo de serem destacados com prémios de “melhor filme”. Os prémios e os concursos a subsídios parecem ter uma ligação directa e fatalista que instala um ambiente de perversidade ao instalar a competitividade desde muito cedo – assim, não abordando o que identifica por “nova geração”, delimita muito claramente que com ou sem partilha de valores, o que une os realizadores mais jovens é esta metodologia de trabalho pela conquista de subsídios e pelo destaque de “o melhor”. Ilustra que na Escola de Cinema (ESTC) talvez isso se sinta desde o começo, já que tudo se estrutura para se eleger “o melhor”, mas que os pontos de vista sobre determinada situação não podem ser eleitos melhores do que outros.

João Lopes fecha o segmento sugerindo um mergulho nos clássicos em busca dos seus questionamentos, em parte semelhantes àqueles que nos perseguem no mundo contemporâneo, e questionar se a frase “We Can’t Go Home Again” (Nicholas Ray, 1976) significa que iremos viver uma espécie de maldição ou se como um princípio de libertação.

Carlos Pereira optou por incluir apenas excertos de um filme por entrevistado – *Arena* (2009), João Salaviza, *A History of Mutual Respect* (2010), Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt e *Um Dia Frio* (2009), Cláudia Varejão – e a produção contou com apoios de entidades como a produtora Filmes do Tejo II, A Mutual Respect, Cinemateca Portuguesa, Metropolitano de Lisboa, Worten, Brisa