

«Um centro na margem»: o caso do cinema português

Defendemos a ideia de que a relação privilegiada mantida pelo cinema com o espaço é uma relação de dimensão nacional, entendida num sentido subjectivo, mas também inscrita num dispositivo específico de produção e de recepção. O cinema (arte ou indústria, arte e indústria) situa-se, desde a sua origem, entre ancoragem nacional e circulação internacional (das obras, dos homens, dos capitais). Este paradoxo é examinado a partir do caso do cinema português, exemplo, há trinta anos, de construção, e depois de defesa, de uma excepção cinematográfica nacional. Nela encontramos artistas-cineastas de um pequeno país, sem indústria cinematográfica, que resistem ao mesmo tempo que se submetem ao modelo das práticas da produção e do trabalho europeus.

Para questionar a relação que se estabelece, no domínio do cinema, entre dinâmicas locais e globalização começaremos por questionar a relação que o cinema, que é simultaneamente uma indústria cultural (quase sempre) e uma arte (por vezes), mantém com o «local». Defenderemos neste trabalho que a relação privilegiada que o cinema mantém com o local é uma relação com o *espaço nacional*, primeiramente entendido no seu sentido subjectivo, isto é, formas de consciência, mas também como algo que se inscreve num dispositivo específico de produção e recepção. Entendidas deste modo, as dinâmicas locais serão dinâmicas que se inscrevem num registo nacional. Confrontaremos estas dinâmicas locais ao longo de processos e práticas de internacionalização a partir do caso do cinema português, exemplo singular de uma construção, e depois de defesa, de uma excepção cinematográfica

* Faculdade de Ciências Económicas e Sociais da Universidade de Lille 1.

nacional. Observaremos como num pequeno país, sem verdadeira indústria cinematográfica, os processos e práticas de internacionalização (que caracterizam o cinema desde o seu início) tomaram, nos últimos vinte e cinco anos, um relevo particular com a «europeização» desta indústria cultural.

«A MAIS INTERNACIONAL DAS ARTES»

Largamente destinado à circulação internacional das *obras*¹, o cinema foi sempre um campo de circulação internacional dos *realizadores* (de alguns, em qualquer caso, nomeadamente pela deslocação da Europa e da Ásia em direcção a Hollywood, mas também da África negra, magrebina ou egípcia em direcção à Europa, em especial em direcção à França) e também dos *actores* (a aventura americana como conclusão da carreira nacional ou europeia), dos técnicos (são disso exemplo os fenómenos de internacionalização das carreiras dos directores de fotografia ou dos engenheiros de som) e, finalmente, como é óbvio, dos capitais (todos os países de grande tradição cinematográfica contemplaram na sua legislação apoios ao cinema, dispositivos especiais de co-produção, como os acordos franco-italianos dos anos 60, ou conheceram a implementação de co-produções no quadro do mercado).

A análise da produção, da criação e da recepção cinematográfica deve, por fim, confrontar o paradoxo seguinte: por um lado, o cinema é «a mais internacional das artes», segundo a expressão do cineasta Sergueï Eisenstein²; por outro, um laço forte e específico une o cinema ao quadro nacional, laço que podemos identificar a partir de um certo número de sinais.

CINEMA E NAÇÃO

O mais evidente desses sinais é a existência de *géneros*³ próprios de certas cinematografias nacionais. Por exemplo, «o *western* é, evidentemente, o cinema americano por excelência»⁴ e, mais genericamente, «Hollywood é uma terra de géneros»⁵, entre os quais podemos citar, para além do *western*,

¹ Mesmo que essa circulação nem sempre seja mundial e permaneça igualmente geográfica e culturalmente dividida por sectores, os filmes da indústria cinematográfica indiana (uma grande indústria) ou da indústria egípcia (de menor dimensão) conhecem muito bem o caminho do grande público dos países do Magrebe, mas não o do grande público da Europa ocidental.

² Na sua obra *Réflexions d'un cinéaste*, de Agosto de 1946 (col. «Essais et documents», Moscovo, Éditions du Progrès, 1958): «Le cinéma, bien sûr, est le plus international des arts.»

³ Definidos como «as diversas manifestações de uma mesma grande forma» (J. L. Leutrat, *Le cinéma en perspective: une histoire*, Nathan, 1992).

⁴ Título de um livro de J. L. Rieuepyrout publicado em 1953.

⁵ Jacqueline Nacache, *Le cinéma hollywoodien classique*, Nathan, 1995.

a comédia sofisticada, o filme negro, a comédia musical, o filme histórico, o filme de guerra. A marca nacional do género não é, evidentemente, exclusiva de uma exportação vasta e bem sucedida no resto do mundo, como o demonstra, para nos mantermos dentro da análise do mesmo caso nacional, não apenas o sucesso da recepção mundial do *western*, e do efeito de « projecção internacional»⁶ da nação americana que lhe está associado, mas o sucesso obtido, em termos de circulação mundial, por outros dois géneros trabalhados pelo cinema americano, o burlesco e a comédia. Esta universalidade do burlesco mudo americano (exemplo paradigmático deste caso é a circulação mundial dos filmes de Charlie Chaplin e da sua personagem *Charlot*, de Buster Keaton e de Harry Langdon), da comédia sonora pós-burlesco (a «screwball comedy», a comédia doida dos anos 30 e 40 dos irmãos Marx e de W. C. Fields) e da comédia sofisticada americana do mesmo período (Lubitsch, Hawks, Cukor, Capra) está igualmente estabelecida. Contudo, esta dialéctica entre inscrição nacional do género e universalidade da recepção dos filmes não dissuade a necessidade de questionar o carácter nacional da criação cinematográfica. A importância desse carácter nacional é sublinhada, com o pragmatismo que caracteriza os produtores, por Nicolas Seydoux, o presidente e director-geral de Gaumont, que declarou em 1994: «É muito importante conservar a identidade dos filmes. O audiovisual tem um papel a desempenhar no futuro da Europa, mas não acredito nos filmes 'europeus', acredito nos filmes italianos, franceses, alemães, britânicos. As produções garantem que o filme será bem distribuído nos países que fazem parte da parceria, mas não devem interferir no conteúdo.» Parecendo contradizer o esquema da circulação universal das comédias americanas, ele especificou a sua análise, aplicando esta reserva ao caso da comédia, na sua opinião nem sempre facilmente exportável: «A comédia, mais do que qualquer outro género, faz apelo ao inconsciente colectivo nacional. O riso é o que há de menos internacional⁷.»

Outro desses sinais é a persistência de cinematografias nacionais mesmo quando, no contexto da globalização e das transformações tecnológicas que

⁶ Com efeito, a projecção é também internacional, no sentido de uma projecção da nação no exterior de si mesma: é assim que os Estados a vêem e, se o cinema é uma indústria, é preciso não subestimar, em toda uma série de situações, a importância da intervenção do Estado relativamente a esta indústria. «Projecção internacional de Portugal», são estes os termos exactos utilizados no preâmbulo da lei que instituiu em 1971 o Instituto Português do Cinema, encarregue de «desenvolver e regular as actividades cinematográficas nacionais como expressão artística, instrumento de cultura e de diversão pública» (lei de 7 de Dezembro de 1971, reproduzida no *Guia Profissional do Cinema, Televisão e Vídeo*, Lisboa, Dom Quixote, Agosto de 1990). Jean-Michel Frondon intitula, aliás, o seu ensaio de 1998 sobre as relações entre o cinema e a nação *La projection nationale* (col. «Le champ médiologique», Editions Odile Jacob).

⁷ Afirmções recolhidas por Jean-Michel Frondon, *Le Monde*, 29 de Outubro de 1994.

lhes servem de suporte, os fluxos financeiros, os recursos humanos, as imagens e os sons circulem mais e mais rapidamente. Esta persistência é reconhecida nas respostas (e apesar da diversidade dessas respostas) que 58 cineastas de 35 países diferentes deram, em 2001, a um questionário realizado pela revista francesa *Les cahiers du cinéma*⁸. E, se abandonarmos o estrito território cinematográfico e nos situarmos no campo do audiovisual, isto é, da ficção audiovisual criada, à primeira vista, para a televisão, poderemos mesmo alargar este diagnóstico ao caso dos telefilmes, como o atestam as conclusões dos trabalhos de dois sociólogos⁹ que, tendo-se interessado pela produção europeia de telefilmes, observam que «as obras de ficção são, essencialmente, modeladas pelas especificidades nacionais» e que «mais do que qualquer outra categoria de programas, as obras de ficção contribuem para alimentar os imaginários nacionais».

DINÂMICAS DE AFIRMAÇÃO OU RETROCESSO DE ALGUMAS CINEMATOGRAFIAS NACIONAIS

A dinâmica própria das cinematografias nacionais inscreve-se, igualmente, na existência de movimentos cíclicos de afirmação ou de apagamento de certas cinematografias nacionais.

Citemos, a título de exemplo, o apagamento e quase desaparecimento da cena mundial do cinema brasileiro, tão presente com a renovação do «cinema novo» dos anos 60, ou do cinema alemão, tão visível durante os anos 70. Ao contrário, a afirmação, em inícios dos anos 80, do cinema da «nação chinesa» (Hong-Kong, Taiwan, China Popular) ou do cinema iraniano, em relação aos quais se têm dirigido, desde há dez ou quinze anos a esta parte, todas as atenções dos críticos, dos organizadores de festivais e dos distribuidores (e mesmo dos produtores, quando se trata de oferecer aos cineastas outras bases de produção além das encontradas nos seus países de origem). Ou ainda, mais recentemente, a afirmação do cinema argentino, que chama a atenção, ao mesmo tempo e em paralelo, para a crise financeira e política que este país atravessa.

Uma análise destas dinâmicas deve ter em consideração a relação entre o vigor da afirmação de uma cinematografia nacional, em termos formais e de conteúdo, e os grandes acontecimentos políticos nacionais: grandes movimentos, mobilizações de carácter revolucionário, situações de crítica pro-

⁸ E, nomeadamente, a resposta à sexta e última das questões: «Reivindica a pertença da sua obra a uma cinematografia nacional ou internacional?», *dossier* «La mondialisation vue par 50 cinéastes», in *Les cahiers du cinéma*, Maio de 2001.

⁹ Monique Dagnaud, do CNRS, e Régine Chaniac, do INA, «Fictions et réalités nationales», in *Libération*, 27 de Abril de 2001.

funda e cristalização ideológica. Estes acontecimentos têm como característica abrir um espaço, impossível de conceber antes da sua irrupção, que possibilite uma redefinição das subjectividades e, nomeadamente, do reinvestimento subjectivo, pelos indivíduos, da questão nacional (o país como subjectividade). Os cinemas nacionais ilustram nitidamente esta ligação entre a actualidade política, entendida como perturbação das subjectividades e como abertura de possibilidades sobre a questão da definição do país, e a inventiva cinematográfica. Continuemos com exemplos que não são, historicamente, muito longínquos.

É o caso do cinema alemão em relação aos movimentos ideológicos e políticos característicos do pós-1968 na Alemanha: país dividido e voltado, na sua parte ocidental, desde 1945, para uma espécie de identificação subjectiva, imitadora dos Estados Unidos, a ponto de os jovens revolucionários alemães dos anos 70, já de si incapazes de se considerarem alemães, se dizerem mais facilmente «vietnamitas ou palestinianos». A grande riqueza da criação deste período (os anos 70 e 80), de Rainer Werner Fassbinder, Werner Shroeter, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Wim Wenders, Hans Jürgen Syberberg, Margarethe Von Trotta, Helma Sanders-Brahms, é a marca cinematográfica dessa realidade política e ideológica¹⁰. O silêncio do cinema alemão, que entrou em crise em finais dos anos 80, ao mesmo tempo que se esgotou o sopro subjectivo dessa reinterrogação sobre a Alemanha (e no paradoxo, porque isso aconteceu para dar lugar à reunificação), constitui uma prova à revelia da validade desta hipótese.

É o caso do cinema iraniano na sua ligação à revolução nacional iraniana de 1979. O cinema iraniano afirmou-se particularmente na cena nacional, como na cena internacional, após o surgimento da república islâmica, tendo recebido apoio do Kanoun (o Instituto para o Desenvolvimento Cultural das Crianças, uma estrutura cultural do Estado criada no tempo do Xá pela mulher deste) e tendo-se especializado num género (o filme infantil), e não obstante as «normas islâmicas» da censura do Ershad, o Ministério da Cultura e da Orientação Islâmica. O Kanoun foi o primeiro produtor do período pós-revolucionário a enviar filmes iranianos a festivais no estrangeiro, onde Abbas Kiarostami, que abriu, em 1969, a secção de cinema do Kanoun com a sua primeira ficção, se impôs como primeiro representante dessa cinematografia (com Mohsen Makhmalbaf, Rakhshan Bani-Etemad, Amir Kyanush Ayari, etc.). Este cinema iraniano deve o sucesso da sua projecção internacional ao facto de, contrariamente às intenções de propaganda que pudessem ter os seus protectores oficiais, «uma nova geração de cineastas ter mostrado ao mundo

¹⁰ Rainer Werner Fassbinder realizou o seu primeiro filme em 1972, Werner Shroeter em 1971, Volker Schlöndorff em 1966, Werner Herzog em 1970, Wim Wenders em 1971, Hans Jürgen Syberberg em 1972, Margarethe Von Trotta em 1977 e Helma Sanders-Brahms em 1980.

uma imagem muito diferente do Irão»¹¹ e as obras principais, entre as quais se encontram as de Abbas Kirostami, articularem essa representação do Irão e da vida das gentes deste país com uma exploração de hipóteses formais possíveis para a arte do cinema contemporâneo. A situação interna do cinema no Irão é bastante mais aberta do que podíamos pensar e a relação que os iranianos mantêm actualmente com o cinema muito activa e livre¹².

É, finalmente, o caso que daqui em diante servirá de objecto à análise aqui proposta: o cinema português dos anos 70 e 80, após a sequência revolucionária que se abre em Abril de 1974 e se fecha em Novembro de 1975. A partir de finais dos anos 70 e sobretudo nos anos 80, uma singularidade portuguesa firma-se na cena internacional com os filmes de Manoel de Oliveira, António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro (mas também com José Álvaro Morais, Alberto Seixas Santos, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo¹³). A partir do exame do *corpus* de filmes realizados no período proposto, do tema desses filmes, das suas características formais, das condições económicas e técnicas em que foram realizados e do discurso dos seus realizadores sobre essas condições, propus¹⁴ qualificar essa singularidade através do cruzamento dos três critérios seguintes: (1) invenção formal e inscrição do cinema numa nova etapa da modernidade cinematográfica; (2) afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial; (3) primado da reflexão da questão nacional.

O CINEMA PORTUGUÊS COMO «SITUAÇÃO»

Esta tripla hipótese foi forjada para caracterizar o cinema português como «situação»¹⁵, isto é, como cruzamento de um tempo (a sequência 1970-1990) e de um espaço (Portugal, no balanço da sua ideia salazarista, pro-

¹¹ Mahmat Hagighat, «After the revolution, the cinema will carry us», *dossier* «The rage for Asian cinema», in *The UNESCO Courier*, Outubro de 2000.

¹² Remeto para a entrevista com Abbas Kirostami, a propósito de *E a Vida Continua*, realizada por Laurence Giavarini e Thierry Jousse, Cannes, 9 de Maio de 1992, in *Les cahiers du cinéma*, n.º 461.

¹³ Aos quais podemos acrescentar, em inícios dos anos 90, com estilos diferentes, cineastas mais jovens, como Teresa Villaverde e Pedro Costa, e outros mais jovens ainda, em finais dessa mesma década, como João Pedro Rodrigues.

¹⁴ Remetemos para «À quelles conditions existe-t-il un cinéma portugais?», *Post-Scriptum. Cahier-mémoire de la culture portugaise en France*, n.º 4, Marselha, Primavera de 1994, e *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal (1930-1994)*, conferência de 23 de Abril de 1994, Musée Archéologique Henri Parden, Lattes (Hérault), publicada na col. «Les conférences de Cineluso», Rouen, Janeiro de 1995.

¹⁵ *Le cinéma portugais comme «situation». A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé «il y a un cinéma portugais»* (Jacques Lemière, delegação belga do Instituto Camões, Bruxelas, 2002).

vincial e imperial, em direcção a uma outra definição aberta pela revolução de 1974-1975). Poderíamos explorar as possibilidades deste conjunto articulado de critérios, aplicando-os igualmente a outras «situações» nacionais, mas aqui vamos cingir-nos ao caso português¹⁶.

Reflexão da questão nacional: esta expressão quer dizer que, durante uma sequência particular, numa dialéctica do singular (nacional) e do universal, o cinema nacional tem, alternadamente, capacidade de interrogar segundo um modo progressista (não nacionalista ou folclórico) a história nacional e de apresentar esta interrogação ao mundo, tornando visível, simultaneamente, o país, na sua dimensão subjectiva e auto-reflexiva (uma consciência nacional), e aquilo que, com prudência, somos tentados a designar por «escola» cinematográfica.

De Alberto Seixas Santos («Temos uma relação muito tensa com o país. Creio que nós, encenadores portugueses, em geral, e ainda mais aqueles para quem o cinema é inseparável de si mesmos, somos responsáveis por isso: para nós, o país é igualmente inseparável de nós mesmos»¹⁷) a João César Monteiro (veja-se a sua divisa, «A minha divisa é e será sempre: Eu sou português. Enganaram-me»¹⁸, e sobretudo o seu ciclo de filmes em que entra a personagem João de Deus), de Paulo Rocha (que filma, n'*A Ilha dos Amores*, a peregrinação e o exílio oriental de um escritor português que abandonou um Portugal humilhado pelo *ultimatum* colonial inglês de finais do século XIX) a Manoel de Oliveira (que revisita em *Non, ou a vã glória de mandar*, o mito português do sebastianismo, interrogando toda a história nacional à luz dos seus desastres militares), de José Álvaro Morais (que afasta em *O Bobo* a visão romântica da fundação de Portugal para desse afastamento fazer uma alavanca para questionar o Portugal pós-revolucionário de finais dos anos 70) a João Botelho (cujas obras, na sua totalidade, desde o seu primeiro filme, *Conversa Acabada*, ao seu próximo filme, *A Mulher Que Acreditava Ser Presidente dos Estados Unidos*, persegue «a física de

¹⁶ Alargar este dispositivo de análise a outras cinematografias nacionais (como as que foram citadas anteriormente, a Alemanha pós-1968, o Irão contemporâneo) supõe, com efeito, para cada uma destas outras «situações» um inquérito empírico específico, tendo em conta as particularidades irredutíveis dessas situações (a censura do Ershad no Irão, depois de 1979, por exemplo; este constrangimento para os cineastas iranianos parece opor-se na medida exacta à abolição da censura da PIDE, a partir de 1974, para os cineastas portugueses. Ao mesmo tempo, a criação artística, como mostra o exemplo iraniano, sabe contornar a censura, que não anula assim completamente a liberdade dos artistas). Este alargamento da análise supõe igualmente o aprofundamento da questão da formalização geral da relação entre o cinema e a nação. Dedicamo-nos a este assunto num trabalho em curso, cuja exposição excederia o quadro deste artigo.

¹⁷ Alberto Seixas Santos, entrevista com Jacques Lemièrre, 31 de Julho e 1 de Agosto de 1993, *Catalogue des 4èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, Janeiro de 1994.

¹⁸ João César Monteiro, auto-apresentação, extraída da sua obra, *Morituri te salutant*, Lisboa, & Etc, 1974.

ser português»), as preocupações fundamentais do cinema português destes anos centram-se no pensar o país.

Invenção formal e inscrição na modernidade cinematográfica: trata-se muito simplesmente de relevar, num conjunto de filmes produzidos no período em consideração, uma unidade temática que coloca em jogo esta questão do «país», sendo muito importante sublinhar a dimensão de invenção formal que se associa a esta unidade temática. De modo que o grupo de realizadores em cujos filmes identificamos essa sequência se organiza também em redor da partilha de certos dados formais (como a importância do material literário ou a teatralidade como instrumento antinaturalista).

Afirmção da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade: a unidade desta «escola» forja-se igualmente na apropriação (mais ou menos colectiva e mais ou menos contraditória), por um certo número de artistas, de um certo número de meios, postos em prática para contornar ou reduzir as dificuldades de produção e os entraves à criação ou para conseguir controlar rigorosamente a fonte financeira.

O CASO PORTUGUÊS: AS BATALHAS DA LEGITIMIDADE

Assim definida, a «configuração portuguesa da modernidade cinematográfica»¹⁹ conquistou então, sob o nome de «cinema português», uma forte legitimidade exterior nos festivais internacionais e, por consequência, certas posições no espaço da distribuição comercial de certos países (a França é o país onde mais regularmente são distribuídos filmes portugueses, mas isso acontece igualmente noutros países, como é o caso de Itália, Bélgica, Japão...).

Esta conquista resulta de uma dinâmica desenvolvida por um grupo de cineastas em nome de uma concepção de cinema e à custa de confrontos com concepções diferentes no interior do próprio cinema nacional.

Esta mobilização começou pela acção colectiva de um grupo de cineastas, que arrastou consigo técnicos (os quais apelidaremos, daqui em diante, de «grupo fundador»), sob o regime salazarista, nos anos 60, para se constituir uma legitimidade interna e para obter uma lei protectora para o cinema. Esta legitimidade interna, que se revelou sempre precária, numa nação onde o automenosprezo (enquanto país) é uma atitude cultural constante, articulou-se com um esforço de construção de um reconhecimento exterior, esforço que se acentuou quando Portugal saiu de um relativo isolamento, no contexto da queda do antigo regime «estadualista-absolutista»²⁰, ou seja, após a revo-

¹⁹ Denis Lévy (retomando de Alain Badiou o conceito de «configuração artística», introdução ao número especial (21-22-23) Manoel de Oliveira da revista *L'art du cinéma*, Paris, Outono de 1998.

²⁰ A expressão é do historiador americano Douglas Wheeler (*Republican Portugal. A Political History, 1910-1926*, Universidade de Wisconsin, 1978).

lução de 25 de Abril de 1974. Este reconhecimento estrangeiro revelou-se tanto mais necessário e benéfico quanto a legitimidade interna foi abertamente posta em perigo, a partir de meados dos anos 80, pelo efeito de uma divisão do grupo fundador, por um lado, e, por outro, pela pressão sobre a sociedade portuguesa — e também sobre o cinema — resultante da entrada de Portugal na Europa comunitária²¹.

«TRÊS DÉCADAS DE LUTA»: A ATITUDE OFENSIVA,
MAIS TARDE DEFENSIVA, DOS «AUTORES-REALIZADORES»

A mobilização dos cineastas por um reconhecimento público do cinema como arte e por um apoio estadual conforme a um tal reconhecimento é antiga em Portugal. Coloquemos dois marcos cronológicos, os dois úteis, cada um à sua maneira, para medir a ligação deste movimento à figura da liberdade dos realizadores e, simultaneamente, ao apoio do Estado, em nome do princípio de que o cinema, concebido como uma arte, merece um lugar pleno na sua política cultural.

25 de Fevereiro de 1972, grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Colocados perante o muro de um velho cinema académico e moribundo e a inércia cultural de finais do salazarismo, apesar da «primavera marcelista»²², os artistas de cinema reuniram-se em Dezembro de 1967, no Porto, para uma «Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português». Em Março de 1968, 18 cineastas apresentaram à prestigiada Fundação Gulbenkian um relatório muito elaborado, *O Ofício de Cineasta em Portugal*, «uma base programática, como nenhum grupo de cineastas tinha preparado depois de 1931 e depois do relatório da comissão que tinha lançado as bases da indústria cinematográfica em Portugal»²³. Neste relatório, os cineastas propõem à Fundação a criação de um «Centro Gulbenkian de Cinema», tendo muito cuidado em proteger a sua liberdade enquanto artistas face ao poder possível deste produtor de tipo novo: «A acção do Centro no processo de

²¹ Portugal entra na Comunidade Económica Europeia em 1986 e torna-se membro de pleno direito em 1993. As eleições de 1987, que coincidiram com essa integração europeia, foram ganhas, com maioria absoluta, por um governo de centro-direita dirigido por Aníbal Cavaco Silva, um economista muito inspirado pelo modelo liberal da Sr.^a Thatcher.

²² O regime salazarista só caiu em Abril de 1974, mas Salazar, o homem, caiu de uma cadeira em Setembro de 1968, vítima de um acidente cerebral, morrendo em Julho de 1970. Entre 1968 e 1970, Salazar foi mantido na ilusão de que continuava a controlar o poder. A partir de 28 de Setembro de 1968 e até 25 de Abril de 1974, o poder efectivo esteve nas mãos de Marcelo Caetano, primeiro-ministro, e o período de 1968 a 1972 caracterizou-se por um certo amaciamento e esperança numa evolução do regime que ficou conhecido por «primavera marcelista».

²³ João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema Português*, col. «Síntese da Cultura Portuguesa», Comissariado para a Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

produção, se a sua criação se vier a concretizar, deve confinar-se a uma ajuda material e abster-se de toda a acção que possa representar uma limitação do caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores²⁴.» Em Novembro de 1968, a Fundação aceitou assinar com os «autores-realizadores» (a escolha desta autodenominação é importante²⁵) um «pacto de produção», de três anos, encarregando-os de constituírem, em vez de um Centro Gulbenkian de Cinema, uma cooperativa de realizadores, que deveria gerir colectivamente o apoio financeiro da Fundação, destinado à realização de um certo número de filmes. Foram 19, muitos com cerca de trinta anos, os que fundaram esta cooperativa — o Centro Português de Cinema (CPC). Oliveira fazia parte deste grupo, sendo o único realizador com mais idade (ele tinha 60 anos quando o grupo se constituiu) a não estar comprometido com o regime. Assim, os artesãos do «segundo sopro de cinema novo»²⁶ (em 1972 entraram mais 7, perfazendo um total de 36 em 1974) tiveram ao seu lado a grande figura referencial de resistência estética e ética que Oliveira representava. Com o mecenato da Gulbenkian, eles tiveram a experiência, determinante daí em diante, por um lado, da subvenção a 100% dos seus filmes e, por outro lado, da anulação da tutela do produtor e da liberdade total.

Em 25 de Fevereiro de 1971, a Fundação Gulbenkian organizou solenemente a estreia dos dois primeiros filmes que ela tinha apoiado financeiramente, um no quadro do plano de produção do CPC (*O Passado e o Presente*, de Manoel de Oliveira), o outro directamente encomendado, *A Pousada das Chagas*, de Paulo Rocha. Em nome do Centro Português de Cinema, o cineasta Fernando Lopes declarou, diante das mais altas autoridades do regime (o presidente da República e quase todo o governo): «Hoje, quando o cinema atinge meio século de existência, e quando nomes como os de Griffith, Eisenstein, Murnau, Dreyer, Rossellini, Bergman, Jean Renoir ou Godard estão entre os valores mais importantes da cultura ocidental, ao lado dos de Joyce, Picasso ou Stravinski, nós, portugueses e cineastas, nós começamos, com mais conhecimento e confiança, a ver o cinema como um facto cultural publicamente e oficialmente reconhecido»²⁷.

25 de Abril de 2002. Um novo governo de centro-direita acaba de tomar posse, em aliança com a direita populista. Segundo toda a lógica, ele deve retomar a correcção de uma nova lei sobre o cinema, cuja concepção não foi levada a cabo pelo governo de centro-esquerda demissionário, que se mostrara fortemente

²⁴ *O Ofício de Cineasta em Portugal e «Cinema novo português, 1960-1974»*, in *Actas do Colóquio da Cinemateca Portuguesa sobre o «Cinema Novo»*, Abril de 1985.

²⁵ Reservaremos, daqui em diante, neste texto, esta expressão para designarmos os cineastas que se situam e se esforçam por se manterem filiados neste programa fundador.

²⁶ João Bénard da Costa, *op. cit.*, 1991.

²⁷ «Cinema novo português, 1960-1974», in *Actas do Colóquio da Cinemateca Portuguesa sobre o «Cinema Novo»*, Abril de 1985.

inspirado pelos *lobbies* do cinema de *entretenimento*. A direcção da Associação Portuguesa dos Realizadores de Filmes (APRF, a associação mais fiel, historicamente, às intenções autorais do grupo fundador) escreve ao ministro da Cultura: «Pensamos que a grandeza do Cinema Português só será mantida se forem garantidas as condições mínimas de liberdade e de diversidade pelas quais os cineastas hão lutado ao longo de três décadas. Fazemos filmes portugueses, amamo-los e pensamos que o Cinema Português foi um veículo fundamental e verdadeiro da arte e da cultura deste país. Dizemo-vos, Sr. Ministro da Cultura, que não existe outra cinematografia no mundo que — apesar dos modestos custos de produção, dos apoios precários e de todas as outras dificuldades, como as condições brutais e desleais de concorrência — se possa orgulhar de, por exemplo, numa produção de 14 longas-metragens no ano de 2000, ter mostrado três desses filmes no Festival de Cannes e 9 outros no Festival de Veneza; de ter ganho, simultaneamente, e progressivamente, o respeito dos espectadores portugueses a quem, prioritariamente, estes filmes se destinam.»

Mas trinta anos passaram, «três décadas de luta», como sublinha o texto de 22 de Abril de 2002 (uma data-aniversário minuciosamente escolhida para um apelo ao governo num momento em que a memória do 25 de Abril não é tão consensual quanto se podia crer), e importa pesar o que separa estes dois textos: o primeiro é o texto de um grupo com uma dinâmica ofensiva; o segundo é o texto de um grupo forçado a adoptar uma lógica defensiva.

1971-1990, FASE OFENSIVA. O PODER DOS «AUTORES-REALIZADORES», OS MAIS DISTANTES DA INDÚSTRIA

Em 25 de Fevereiro de 1972, o grupo do «cinema novo» (alargado ao mestre Oliveira), cheio de audácia e fortemente unido, que juntou, sem grandes dificuldades (até 1974), sensibilidades contraditórias, que iam da extrema-esquerda aos democratas de direita, passando pela esquerda católica²⁸, conheceu «a consagração da vitória do cinema novo português»²⁹. O velho cinema tinha caído sob o emblemático título do filme de Oliveira *O Passado e o Presente* (belo nome para servir de símbolo a uma revolução cinematográfica), um filme impertinente e insuportável para o «bom gosto» dos burgueses salazaristas. Os autores-realizadores do cinema novo acabaram por obter do regime autoritário, que leu (sem disso se gabar) *O Ofício de Cineasta em*

²⁸ António Cunha Telles, entrevista com Jacques Lemièrre, 13 de Janeiro de 2003.

²⁹ João Bénard da Costa, *op cit.*

Portugal, uma lei (que veio substituir a de 1948, que taxava os filmes importados). A lei de 7 de Dezembro de 1971 instituiu uma taxa, dita «adicional», de 15% sobre o bilhete dos cinemas para financiar o Instituto Português do Cinema, que tinha por função suportar a produção de longas-metragens portuguesas³⁰.

Um original sistema público de produção foi, desta forma, instituído, vindo a assegurar (a partir de 1973, data da criação do Instituto Português do Cinema) uma ajuda «a fundo perdido» a uma dezena de longas-metragens por ano (ficção e documentários) num país cuja economia do cinema apresentava então as características seguintes:

1. Ausência de um mercado cinematográfico nacional ou externo que permitisse rentabilizar os investimentos feitos na produção dos filmes. A parte do mercado interno dos filmes portugueses é, em Portugal, extremamente fraca, não ultrapassando hoje 2% do total da frequência. E os países lusófonos não podem constituir-se como mercados externos: a África lusófona está ainda demasiado enredada na guerra civil e no desenvolvimento desigual para ser um espaço de exportação dos filmes portugueses; da mesma forma, o Brasil, mas por outras razões: a norma do português de Portugal (nomeadamente no plano fonético) está demasiado afastada entre os dois países para que a exportação dos filmes portugueses para o Brasil seja possível sem uma dobragem ou legendagem; e, por outro lado, o universo cultural brasileiro está hoje mais próximo do dos Estados Unidos do que do de Portugal, o que compromete o interesse do público brasileiro pelas problemáticas e formas do cinema português. Esta realidade é retratada, em 1999, por João Botelho da seguinte forma: «O Instituto Português de Cinema foi inventado nos últimos tempos de Marcelo Caetano para defender o cinema nacional. Foi a direita que tomou esta iniciativa [...] mas para defender o cinema nacional. As subvenções a fundo perdido foram inventadas porque nós não tínhamos mercado. Nós tínhamos uma língua que não tinha mercado³¹.»

³⁰ O preâmbulo da Lei n.º 7/71, que cria o Instituto Português de Cinema, confere-lhe como missão «proteger a produção de longas-metragens cinematográficas» enquanto «manifestações da vitalidade cultural necessária ao desenvolvimento equilibrado da cultura portuguesa e a cultura dos portugueses», bem como apoiar, como já vimos mais acima, «a projecção internacional de Portugal» (lei de 7 de Dezembro de 1971, reproduzida no *Guia Profissional do Cinema, Televisão e Vídeo*, cit.).

³¹ João Botelho, «Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra João Botelho, Pedro Costa, João Mário Grilo», in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese (1970-1999)*, cit., 1999.

2. Um ambiente televisivo durante muito tempo limitado à existência de dois canais públicos. A televisão, que teve o seu início em Portugal em 1955, directamente sob o controlo de Marcelo Caetano, então ministro da Presidência do Conselho de Ministros, permaneceu inteiramente pública até 1992. Só em 1990 uma lei pôs fim ao monopólio de Estado³². Após a criação de uma Alta Autoridade com competências sobre o audiovisual, dois canais hertzianos foram atribuídos, em Fevereiro de 1992, à exploração privada; um a um grande grupo da imprensa, o grupo Sojornal, dirigido por um antigo primeiro-ministro (a SIC, Sociedade Independente de Comunicação) que começou a emitir em Outubro de 1992; o outro à Igreja católica (a TVI, TV-Igreja), que começou as suas emissões em Fevereiro de 1993.

Por outro lado, as emissões da televisão pública tinham permanecido a preto e branco até 7 de Março de 1980. Os filmes portugueses que passavam na televisão, sem ainda terem conhecido a distribuição em salas, eram então exibidos amputados das suas cores, o que criava ou engrossava grandes mal-entendidos entre os filmes portugueses e os (tel)espectadores portugueses³³. As relações entre o cinema e a televisão foram fortemente marcadas pela tardia abolição do monopólio.

3. Um afastamento, isto é, a ausência da figura do produtor³⁴. Numa atmosfera marcada pela experiência do Centro Português de Cinema e, em seguida, pelas cooperativas nascidas com o 25 de Abril, os filmes são nesta fase, frequentemente, produzidos pelo próprio realizador, em conjunto com um grupo de amigos, ou produzidos no âmbito cooperativo. Todas estas aventuras de produção estão longe de

³² A Constituição de 1976 estabelecia, no seu art. 38/7, que «a televisão não pode ser objecto de propriedade privada».

³³ Foi o caso, com consequências consideráveis para uma das obras-primas do cinema português, de *Amor de Perdição*, *Memórias de Uma Família*, de Manoel de Oliveira, exibido em 1978 na televisão, em episódios, mas apenas exibido no cinema, em Lisboa, em 24 de Novembro de 1979.

³⁴ O produtor do primeiro despertar do cinema português (o «cinema novo» de inícios da década de 1960) foi António da Cunha Telles, que se lançou então, aos 25 anos, na produção de 14 longas-metragens. Estes filmes não tiveram sucesso público, contrariamente àquilo que esperavam as gentes do «cinema novo». Cunha Telles, desencorajado e endividado, lançou-se com sucesso na realização (*O Cerco*, 1969) e na distribuição (com a sociedade Animatógrafo, 1970). Foi necessário, em seguida, esperar por Paulo Branco, que apareceu em 1979 (com V. O. Filmes até 1983, com falências sucessivas, e hoje Madragoa Filmes, em Lisboa, e Gemini Filmes, em Paris), para ver emergir, do lado do «cinema de autor», uma nova empresa de produção. Do lado do cinema com veleidades industriais, foi necessário esperar por 1988, com a criação da MGN Filmes, dirigida por Tino Navarro. A produção em Portugal concentrou-se à volta destes dois pólos, com Paulo Branco representando cerca de 85% da produção de filmes portugueses.

terem redundado numa catástrofe, mas, num certo número de casos, elas conheceram o risco de dilatação do tempo na finalização dos filmes, expondo-os a todo o tipo de complicações (interrupção do filme, falta de dinheiro durante ou depois da rodagem; retoma do projecto por um produtor em más condições; envelhecimento ou desaparecimento dos actores, etc.)³⁵. Estas experiências abriram então para histórias em espiral nas relações entre realizador e produtor (com os ensaios repetidos de alianças novas), assim como para a figura do realizador senhor da sua própria produção (ela também tentação sempre retomada).

4. Correlativamente, a reivindicação pelos cineastas de um cinema artesanal, ou, dito de outra maneira, conservando, desse artesanato, um ponto de definição essencial: o valor dado ao tempo como bem mais precioso, mais precioso do que o dinheiro. Nesta época, «a superioridade do cinema português», diz um deles, «era que nós não tínhamos muito dinheiro, mas tínhamos muito tempo para produzir»³⁶.

Interrogado, em 1993, sobre a questão, em Portugal, da densidade particular de cineastas mantendo firmemente uma concepção do cinema como arte, o cineasta Alberto Seixas Santos foi tentado a fazer do quadro artesanal a primeira das explicações: «Em primeiro lugar, Portugal não tem uma indústria de cinema. É desde sempre um artesanato. A norma, no sentido industrial, não existe entre nós. É a primeira das razões, e a mais importante, se não for a única. Uma indústria implica uma produção regular, divisão do trabalho, regras muito precisas, encenadores que as aceitem e a marginalização daqueles que não aceitem este estilo dominante»³⁷.

5. Uma quase monopolização da distribuição por uma sociedade que actua como «testa-de-ferro do cinema americano em Portugal»³⁸. A socie-

³⁵ Tomemos dois exemplos de obras imediatamente reconhecidas no estrangeiro pela sua apresentação em festivais ou exibição em sala. *O Bobo*, de José Álvaro Morais, premiado com o leopardo de ouro no Festival de Locarno, em 1987, conheceu um processo complexo de produção durante um largo período (entre 1979 e 1987). *Amor de Perdição*, de Manoel de Oliveira, foi «um pesadelo», lembra João Botelho, que assistiu à sua rodagem: «O Senhor Oliveira contra todos! Ninguém queria produzir o *Amor de Perdição*. Isto durou três anos, em condições insuportáveis [...]. E, apesar disso, *Amor de Perdição* é um dos grandes filmes de Oliveira e de todo o cinema português» [João Botelho, «Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra João Botelho, Pedro Costa, João Mário Grilo», in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese (1970-1999)*, cit., 1999].

³⁶ João Botelho, entrevista com Jacques Lemière, 1 de Agosto de 1991, *Catalogue des 2ndes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, 1992.

³⁷ Alberto Seixas Santos, entrevista com Jacques Lemière, cit, 1993.

³⁸ João Botelho, entrevista com Jacques Lemière, 14 de Janeiro de 2003. Hoje cerca de três quartos do mercado do sector da distribuição são controlados pela Lusomundo (na sua aliança com as empresas americanas).

dade Lusomundo Audiovisuais enfraqueceu, progressivamente, os pequenos distribuidores e detém hoje a exclusividade dos filmes da UIP (Universal International Pictures) para Portugal, agrupando as principais *majors* norte-americanas. A Lusomundo é hoje uma empresa ibérica que distribui os filmes americanos e os filmes portugueses calibrados por uma exploração de massas (mas os filmes espanhóis nunca são vistos em Portugal e os filmes portugueses não são vistos em Espanha, o que resulta «provavelmente, de uma questão cultural e que, ainda assim, permanece um enigma»³⁹).

Isto levou o cineasta Paulo Rocha a declarar em Dezembro de 1990: «Em Portugal há 200 salas e 12 milhões de espectadores de filmes americanos. Desde 1950 que não existe cinema português comercial⁴⁰.»

6. Um dispositivo de exploração muito frágil, com uma rede de salas particularmente devastada. Em inícios dos anos 80, 20% da população portuguesa vivia em localidades onde não existiam sessões de cinema; em quatro distritos portugueses do Norte e do Nordeste do país (Viseu, Guarda, Bragança e Vila Real de Trás-os-Montes), mais de 80% das localidades não tinham espectadores de cinema⁴¹.

Em finais dos anos 80, mesmo em Lisboa, uma única sala comercial (e, além desta sala, uma não comercial, a da Cinemateca Portuguesa) era susceptível de apresentar filmes ditos artísticos ou de ensaio. Em meados dos anos 90 havia cidades, algumas de grande dimensão, como Évora, cidade universitária e capital regional do Alentejo, que não tinham nenhuma sala de cinema. Nesta mesma altura, em cidades médias, como Faro, capital regional do Algarve, era um cineclubes que, nas suas sessões não comerciais, projectava filmes europeus (e estes nem sempre eram filmes artísticos ou de ensaio). A única sala de cinema da cidade passava, exclusivamente, filmes americanos. Os números da frequência global caracterizam-se por esta fraqueza e esta degradação do parque de salas: 7 milhões de entradas anuais em 1991, contra 43 milhões em 1976, na euforia da nova liberdade, e 29 milhões

³⁹ António da Cunha Telles, entrevista com Jacques Lemièrre, cit., 2003.

⁴⁰ Afirmações recolhidas por Jacques Lemièrre («Seis perguntas a Paulo Rocha»), no *Catalogue de la Semaine de cinéma portugais*, Rouen, 1990: «Em 1973, os filmes americanos representavam um quarto dos filmes distribuídos em Portugal; em 1991, eles representavam metade» (Eduarda Dionísio, *As Práticas Culturais em Portugal. Vinte Anos de Democracia*, 1996, sob a direcção de António Reis, Lisboa, Temas e Debates). Segundo a Associação dos Produtores de Cinema, a Lusomundo Audiovisuais distribuiu em Portugal, em 1998, 53 filmes americanos por cada dois filmes portugueses (*memorandum* dirigido ao ministro da Cultura, direcção da APC, Associação dos Produtores de Cinema, 2002).

⁴¹ João Bénard da Costa, *op. cit.*, 1991.

em 1973, nas vésperas da queda do regime autoritário (e da censura que pesava ainda sobre numerosas obras estrangeiras interditas no país)⁴².

Em conformidade, a distribuição e a exploração comercial dos filmes estavam longe de estar garantidas e, frequentemente, eram feitas com atraso em relação à data de conclusão e de apresentação dos filmes nos festivais internacionais.

Citemos apenas dois exemplos, entre muitos outros possíveis: *A Ilha dos Amores*, obra-prima de Paulo Rocha, objecto de um sucesso considerável junto da crítica nos festivais de Cannes, Sorrente (Itália) e no Japão, em 1982, só estreou comercialmente em Lisboa em Fevereiro de 1991; o mesmo se passou com *O Bobo*, de José Álvaro Morais, leopardo de ouro no Festival de Locarno, em 1987, que só estreou em Lisboa em Janeiro de 1991.

7. Finalmente, os traços específicos da carreira dos realizadores: não profissionalização; interrupções da carreira e/ou afastamento para a realização marginal de filmes documentais. Esta última situação foi um constrangimento para certos cineastas, e não apenas para os menores, durante este período (como, por exemplo, Paulo Rocha, entre *As Montanhas da Lua* e *Rio d'Ouro*, ou seja, entre 1987 e 1997), e não somente, como bem sabemos agora, para Oliveira durante o período anterior (o qual não pôde realizar ficção, por causa da censura salazarista, entre *Aniki-Bobó*, de 1942, e *O Passado e o Presente*, de 1971). Interrupção das carreiras e fins infelizes: António Reis, figura central do cinema português deste período, falecido em 1991, fez apenas quatro filmes em quase vinte anos, o último em 1989, realizado sem suporte do Instituto do Cinema, não chegando a terminar o projecto do filme seguinte.

A não profissionalização é, para muitos, a regra. Durante este período, os realizadores portugueses não viviam do seu trabalho como realizadores, mas do ensino na Escola de Cinema do Conservatório (António Reis, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos), da assunção de responsabilidades na televisão pública (Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos) e de outros ofícios exteriores ao cinema (o grafismo para João Botelho, a medicina psiquiátrica para Margarida Cordeiro, etc.) ou no cinema (a montagem de outros filmes, que não os seus, por exemplo) ou viviam muito miseravelmente.

⁴² A crise de frequência agudiza-se nos anos 80: de 31 milhões de espectadores em 1980, passa-se para menos de 10 milhões em 1990 e para 7 milhões em 1991. Entre 1980 e 1990 desaparecem cerca de 140 salas, isto é, quase um terço do parque existente em 1980 (420 salas). As estreias comerciais de filmes diminuem para metade entre 1980 e 1986 e atingem em 1990 o nível de 1972 (os números são de Eduarda Dionísio em *As Práticas Culturais em Portugal. Vinte Anos de Democracia*, 1996).

Ao criar um mecanismo de selecção por júri (cuja composição, nos inícios do sistema, reforça as escolhas «literárias») dos projectos através do seu argumento, associado a um investimento complementar da televisão pública (a RTP) dos filmes seleccionados, o quadro legal de 1971 favoreceu, numa total liberdade do cineasta, a orientação artística dos projectos: «Não há mercado, não há indústria, quase não há produtores. Mas há bons técnicos e bons actores, e uma dúzia de realizadores com imaginação e rigor, que estão habituados a correr riscos. Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Neste ambiente nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentações da arte moderna», resume o cineasta Paulo Rocha em 1990⁴³.

Este dispositivo protector vai assegurar o financiamento do cinema português até que a taxa «adicional», por pressão dos distribuidores, que afirmam ver aí um obstáculo à retoma da frequência, seja desmantelada, em 1990, em benefício de um sistema de financiamento que assenta unicamente sobre a taxa de receitas publicitárias da televisão.

A diferença entre os dois sistemas diz respeito, é necessário referi-lo, à relação entre o cinema nacional e o cinema vindo do estrangeiro. João Mário Grilo sublinha que a grande qualidade do sistema de 1977 era «libertar, finalmente, um ‘cinema de Estado’ dos circuitos nacionalizados da economia. Ao contrário de certas teses que se começavam a fazer ouvir, em finais dos anos 70 — e vindas, nomeadamente, dos *lobbies* da distribuição — a taxa ‘adicional’ desnacionaliza, de facto, o cinema português, colocando-o, essencialmente, sob a dependência directa da maior ou menor rentabilidade dos circuitos internacionais da economia do cinema e dos seus efeitos no empobrecido parque de salas português. Consequentemente, sendo o cinema americano o que, desde sempre, forneceu à distribuição portuguesa a maior parte das suas receitas, parecia justo que fossem as cinematografias mais fortes e mais rentáveis que sustentassem, na exacta proporção da sua força e do seu peso económico, as cinematografias com bases de produção mais frágeis e periféricas, mas também mais livres e mais experimentais⁴⁴.»

⁴³ Paulo Rocha, «Seis questões a Paulo Rocha», e Jacques Lemièrre, *Catalogue de la Semaine de cinema portugais*, cit., 1990.

⁴⁴ João Mário Grilo, «O cinema português na cultura portuguesa», conferência no King's College, Londres, 18 de Dezembro de 1996. Num outro texto («Financiamento do cinema português — o estado das coisas do Estado», in *Observatório das Actividades Culturais*, n.º 1, Maio de 1997), o mesmo autor sublinha também, deste mesmo ponto de vista, a não neutralidade da expressão «Instituto Português de Cinema» para nomear a instituição central do cinema criada em 1971: «Ao optar pela designação Instituto Português do Cinema, e não por [...] Instituto do Cinema Português, o legislador inscreve-se numa perspectiva de descomprometimento político em relação ao cinema que a nova instituição devia financiar

1990-2003, FASE DEFENSIVA. EUROPEIZAÇÃO DAS PRÁTICAS E VELEIDADES COMERCIAIS

PRESSÕES NOVAS EVIDENTES NAS DESIGNAÇÕES INSTITUCIONAIS

Pressões novas vão abater-se, daqui em diante, sobre as definições do cinema e do quadro legislativo de produção que os cineastas do «grupo fundador» tinham conseguido impor no período anterior. Estas pressões são visíveis na nova designação do organismo estadual encarregado de apoiar a produção e a difusão cinematográfica. Em 7 de Dezembro de 1971, a Lei n.º 7/71 denominava-o Instituto Português do Cinema (IPC). Em 1 de Fevereiro de 1994, o Decreto-Lei n.º 25/94 chamava-lhe Instituto Português de Arte Cinematográfica e do Audiovisual (IPACA, pela integração de um Secretariado Nacional para o Audiovisual, criado em Fevereiro de 1990). Em 21 de Dezembro de 1998, esta mesma instituição passava a designar-se, pelo Decreto-Lei n.º 408/98, Instituto do Cinema, do Audiovisual e Multimédia (ICAM).

Estas mudanças na denominação são, cada uma delas, emblemáticas da fusão que o governo pretendia estabelecer entre o cinema — propriamente dito — e, em 1994, «o audiovisual» (isto é, a televisão) e, em 1998, o multimédia. Cada uma delas é, evidentemente, o reflexo de modificações da Lei Orgânica do Cinema e dos mecanismos de ajuda à produção, modificações que se supunha viriam favorecer esta dupla fusão. De modo muito significativo, como observou oportunamente em 1999 um cineasta⁴⁵, duas palavras-chave do mecanismo anterior, desde sempre em vigor, desaparecem da designação institucional final, a palavra «arte» e a palavra «português»: «O mercado é demasiado pequeno... e o Instituto foi criado porque não havia mercado. Neste momento, os tubarões encontraram aí uma maneira de ir buscar dinheiro, de ganhar às custas de uma ideia de arte cinematográfica. É por esta razão que ‘arte’ e ‘português’ desapareceram da designação do Instituto do Cinema (o Instituto Português de Arte Cinematográfica e do Audiovisual passou a designar-se Instituto do Cinema, do Audiovisual e Multimédia), perdendo-se português e arte.»

e [...] apoia, assim, a ideia de uma produção cinematográfica portuguesa em estreita relação com a economia global e internacional do cinema» (encontraremos mais longe a história, plena de sentido, das mudanças posteriores do nome de Instituto Português do Cinema). Esta ideia de «descomprometimento político» e de «liberalização do cinema de Estado» articula-se, naturalmente, com o contexto do Estado autoritário que promulga esta lei.

⁴⁵ João Botelho, «Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra João Botelho, Pedro Costa, João Mário Grilo», in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese (1970-1999)*, 1999. Notemos que os cineastas da ARPF reconvocam estes dois termos na sua carta de 25 de Abril de 2002 dirigida ao ministro da Cultura: «Nós fazemos filmes portugueses [...] e acreditamos que o Cinema Português é um veículo fundamental e verdadeiro da arte e da cultura deste país.»

INTEGRAÇÃO EUROPEIA E PRIVATIZAÇÃO DA TELEVISÃO

Para compreender as transformações que então ocorreram é necessário seguir duas pistas.

A primeira diz respeito às novas relações do cinema com a televisão, ou melhor, às relações do cinema com a nova televisão: aquela que em 1992 foi aberta à iniciativa privada e que levou ao declínio da televisão pública⁴⁶. A outra pista é a Europa. A integração de Portugal na Comunidade Europeia abre o cinema português a dispositivos específicos no domínio do cinema, quer sejam directamente da Comunidade Europeia (programa MEDIA), quer sejam do Conselho da Europa (fundo Eurimagem), quer de alguns países europeus, como a França ou a Grã-Bretanha (co-produções, ajudas aos países ditos «periféricos»)⁴⁷. Não só se vão desenvolver as co-produções europeias, como se vai, igualmente, tornar comum a responsabilização de sociedades de produção portuguesas, com estatuto de produção executiva, pela rodagem de filmes estrangeiros (de cinema, mas também de televisão, nomeadamente franceses), cujas filmagens decorrem em Portugal e onde os

⁴⁶ Os dois canais privados criados em 1992, a SIC e a TVI, suplantaram muito rapidamente em audiência a televisão pública e, nomeadamente, o 1.º canal, o canal público generalista: a SIC tornou-se líder de audiências a partir de 1994 e a TVI ultrapassou a RTP, neste domínio, em 1999. Os dois canais privados ultrapassaram igualmente a RTP em receitas publicitárias: dos cerca de 125 milhões de euros de receitas publicitárias em 1993 (contra cerca de 24 para a SIC e 5 para a TVI), a RTP passa para cerca de 77 milhões de lucro em 1999 (contra 145 para a SIC e 47 para a TVI) (fonte: *Anuário da Comunicação 2001-2002*, Lisboa, Obercom, 2002). Acrescentemos, para precisar o quadro, aquilo que se irá confirmar como uma crise da televisão pública, que a lei de privatização da televisão foi precedida, em 9 de Fevereiro de 1990, pela supressão da taxa de transmissão televisiva (a taxa foi, contrariamente, mantida para a radiodifusão). E era notória desde 1993 «uma forte diminuição do apoio da RTP ao cinema e aos programas de ficção nacionais, em consequência das medidas restritivas que tinham como origem o excesso de despesas efectuadas, com o fim de permitir à empresa enfrentar a concorrência» (António Reis e José Manuel Nunes, «Breve síntese da evolução dos media no período de 1987 a 1994», in *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, cit., 1996).

⁴⁷ Os programas plurianuais Media (sigla de «Medidas para Encorajar o Desenvolvimento da Indústria Audiovisual»), cuja ajuda ao cinema foi fundida com a ajuda ao audiovisual, existiam desde 1991. Em Portugal, o Gabinete do Media foi então instalado nos mesmos locais do Instituto Português de Cinema. Ao programa Media e aos fundos Eurimagem acresce o Programa Euro-Med Audiovisual, que, depois da Declaração de Barcelona, em 1995, organiza a cooperação da União Europeia com os 12 países mediterrâneos parceiros. Independentemente da Europa, mas em comum com a Espanha, Portugal é igualmente membro observador do programa IberMedia, criado no quadro da Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas. Num período recente, os filmes portugueses de orçamento alto têm procurado o apoio destes fundos, frequentemente, no quadro de co-produções entre Portugal e o Brasil, beneficiando do acordo de co-produção luso-brasileiro (assinado a 3 de Fevereiro de 1981 em Lisboa).

produtores estrangeiros encontram condições muito atractivas, nomeadamente equipas técnicas aguerridas e francófonas a custos bastante diminutos⁴⁸.

As duas pistas não estão, aliás, separadas uma da outra. Um texto regulamentar dá conta desse aumento de co-produções desde Fevereiro de 1987, ou seja, antes da abertura do campo televisivo à exploração dos privados (e antes da sequência de governos de Cavaco Silva). Nele pode ler-se a necessidade de, «para uma plena integração europeia, incitar ao desenvolvimento de co-produções internacionais, permitir o recurso a financiamentos exteriores ao Instituto Português do Cinema [...] e seguir e acelerar o cruzamento entre a produção cinematográfica e a televisiva em termos vantajosos para as duas actividades e para o país»⁴⁹.

MUDANÇA DE VALORES NA SOCIEDADE PORTUGUESA

Estas mudanças não são apenas institucionais e relativas exclusivamente ao sistema económico do cinema, elas são também culturais e dizem respeito ao movimento geral da sociedade portuguesa. A integração europeia mudou Portugal. Ela criou, nomeadamente, na sociedade portuguesa, uma modificação na relação com a riqueza, que esteve presente como um novo horizonte, infiltrando-se por meio dos diversos fundos europeus para a recuperação económica (Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, Fundo Social Europeu), sem que, todavia, a presença destes fundos tenha modificado, em

⁴⁸ Em 2000, os custos dos filmes portugueses de orçamento médio (os que não visam nem o grande público nem um grande espectáculo) situavam-se entre os 500 000 e os 700 000 euros. Estes custos portugueses permaneciam muito inferiores aos custos, por exemplo, de um filme francês, sendo a economia sobretudo realizada no âmbito dos custos salariais pagos às equipas técnicas, que podem, nos casos mais significativos, variar de 1 a 4 entre uma equipa portuguesa e uma equipa francesa. Os custos indicados dos filmes portugueses de orçamento médio correspondem, do ponto de vista de um produtor francês, aos «de um telefilme francês mais consistente».

Em 1993, no guia português das profissões audiovisuais, um anúncio de uma sociedade de produção (Animatógrafo) que se especializou, em Portugal, na produção executiva de filmes estrangeiros vende Portugal como «o país menos caro da Comunidade Económica Europeia», propondo mesmo a exportação dos seus serviços para fora da Europa e para o Norte de África. Este anúncio era redigido da seguinte forma: «Nós somos o seu parceiro europeu. Nós somos uma produtora executiva europeia muito procurada. Temos as melhores facilidades profissionais, vantagens financeiras, equipas altamente qualificadas, equipamentos de topo [...] Portugal é o país mais barato da Comunidade Económica Europeia. Estamos perfeitamente preparados para enviar as nossas equipas com camiões geradores e equipados para qualquer sítio na Europa e no Norte de África, por preços muito competitivos — realmente imbatíveis» (*Guia Profissional do Audiovisual, Cinema, Televisão e Vídeo*, ed. de 1993-1994, Publicações Dom Quixote, 1993, p. 54).

⁴⁹ Despacho Normativo n.º 14/87, de 13 de Fevereiro de 1987, que aprova o regulamento do apoio financeiro à produção cinematográfica (impresso no *Guia Profissional do Cinema, Televisão e Vídeo*, cit., 1990).

profundidade, as fraquezas estruturais da economia portuguesa. A economia portuguesa, nos anos 90, desenvolveu-se em grande medida graças ao crédito fácil e ao endividamento, tanto no caso das entidades públicas como no caso dos privados. Os efeitos da privatização dos canais televisivos contribuíram igualmente, num ambiente populista, para uma grave deterioração do nível cultural da televisão num país onde o nível médio de alfabetização e de instrução da população é já muito inferior ao da média europeia.

As telenovelas brasileiras, numa primeira fase, depois as portuguesas, mais recentemente (já que nos últimos anos se assiste a uma tentativa de «nacionalização» deste género), invadiram os ecrãs da televisão antes de se verificar a influência da telerrealidade. Este tipo de programas televisivos contribuiu para afastar ainda mais os espectadores portugueses do tipo de cinema português dominante (o cinema dos «autores-realizadores»). Os seus guiões, estritamente televisivos, a atitude dos (tel)espectadores, que este tipo de guiões antecipa e prepara, são exactamente, o oposto da atitude do espectador que o cinema português dos «autores-realizadores» pressupõe: «Em Portugal, a matriz dominante da ficção não é a do cinema português (tal seria impossível atendendo ao número de filmes que são produzidos todos os anos) nem a do cinema americano (demasiado rico e demasiado complexo para ser reduzido a ‘uma’ matriz). Em Portugal, a matriz dominante da ficção é a ‘telenovela’, género de uma infinita mediocridade formal que, há mais de vinte anos, se instalou no quotidiano com um sistema de regras — narrativas, dramáticas e morais — da mais absoluta indigência mental e criativa», sublinha um crítico de cinema⁵⁰. «Pólo dominador do audiovisual português, da produção ao imaginário colectivo, a telenovela tem uma presença no quotidiano e um poder normativo infinitamente superior ao de qualquer cinematografia representada no mercado português, qualquer que seja a sua origem⁵¹.»

Em Portugal é igualmente muito significativo que neste período a TVI, o segundo canal privado, que começou em 1993 a sua carreira como canal da Igreja católica (TV-Igreja), não se tendo mantido economicamente nessa qualidade, tenha passado rapidamente para as mãos de um grupo capitalista para se tornar, sob o nome de Televisão Independente, S. A., no canal que mais acolhe emissões de telerrealidade, cada vez mais degradantes.

Um cineasta⁵² faz um balanço severo destes anos: «No início da integração europeia de Portugal, com a chegada do governo de Cavaco, o discurso

⁵⁰ João Lopes, crítico de cinema do jornal *Expresso*, 24 de Novembro de 2000.

⁵¹ João Lopes, «Financiamento do cinema português — produzir e concorrer», in *Observatório das Actividades, Culturais*, cit., 1997.

⁵² Pedro Costa, entrevista de Jacques Lemièrre, «Cinéma portugais: des films qui permettent la pensée», catálogo do ciclo cinematográfico homónimo organizado pela Cineluso em Lille, Novembro de 2002, ed. no Verão de 2003.

era ‘vamos esforçar-nos por nos juntarmos aos nossas colegas europeus; somos um país europeu, não somos tristes, somos como os outros, acabou a tristeza!, vamos ganhar dinheiro’... Hoje, onde nos encontramos, é o fim do sonho. Estamos em pleno crescimento, estamos em pleno desenvolvimento e sabemos que isso é falso! É o regresso ao populismo, o véu rasgado, a revelação: não há dinheiro! E, simultaneamente, não é possível voltar atrás. Os anos passados foram o início de uma enorme transformação do país, uma transformação mental. Os portugueses estão hoje completamente alienados (é necessário voltar às antigas palavras) por este esforço. No início era divertido, ‘a Europa... se trabalhássemos bem, se fizéssemos um pouco de esforço, seríamos ricos...’. Hoje constatamos que não há dinheiro. Temos as televisões privadas (que mudaram completamente as coisas), a privatização está por todo o lado. Já não há muito mais para mudar! A sociedade portuguesa é, num certo sentido, fundamentalmente como a francesa ou a alemã. As mesmas leis, as mesmas práticas... excepto no facto de estarmos à beira do abismo! [...] Esforçámo-nos e as pessoas estão tão cansadas e alienadas pelo trabalho, por esta privatização tão poderosa! Portugal e a Itália vivem no mesmo grau de alienação [...] Em Lisboa há televisões por todo o lado, no café, nas casas particulares, é alucinante!»

A ALTERAÇÃO DO SISTEMA DE FINANCIAMENTO DE 1971

As alterações institucionais são importantes, mesmo que não subvertam de alto a baixo o sistema inicial. Os diferentes governos (direita liberal em 1987, esquerda social-democrata em 1995, direita liberal com franjas de populismo em 2002), a despeito das diferenças de tom ou de métodos, traçaram, no plano do quadro legislativo que enquadra o cinema, uma certa linha de continuidade numa política pública, de tipo europeu, de indistinção crescente entre o cinema e o audiovisual⁵³. Em 1990 foi criado um Secretariado Nacional para o Audiovisual, tendo sido apresentado como «o primeiro passo para a criação de condições que permitirão instituir o Instituto Português do Audiovisual» e «encarregado da coordenação, a nível nacional,

⁵³ Os ataques são sempre mais frontais e mais rudes contra o grupo dos «autores-realizadores» e contra o modelo autoral, quando o centro-direita (PSD) e a direita estão no governo (tal como, em sentido contrário, os ataques dos cineastas contra a política governamental em matéria de cinema); mais próximos dos grupos de interesses da televisão privada (a SIC, por exemplo, é propriedade de um antigo ministro do PSD, Francisco Pinto Balsemão), os governos de direita e de centro-direita ouvem em primeiro lugar os últimos. Os socialistas (PS) no governo (pelo menos em 1996), sem modificarem a linha geral de «modernização» do sistema autoral, que consideram igualmente arcaico, pareceram mais cuidadosos em proceder a uma pacificação das relações do Estado com os «cineastas-autores», tendo parcialmente em conta também o reconhecimento de que gozavam estes últimos no estrangeiro.

de todas as acções desenvolvidas neste sector», nomeadamente «do programa *Eureka*, ainda em fase de estudo com a CEE»⁵⁴. Em Maio de 1990, um decreto-lei, ao abolir a taxa «adicional» sobre o preço dos bilhetes, toca, pela primeira vez de forma profunda, a lei de 1971. O *lobby* dos distribuidores, em guerra contra esta disposição de 1971, com o pretexto de que ela era dissuasiva da frequência, conseguiu a sua substituição por um aumento de 4% da taxa sobre a publicidade televisiva⁵⁵. Em Fevereiro de 1994, o Instituto Português do Cinema foi fundido com o Secretariado Nacional para o Audiovisual, formando o IPACA, tendo como missão definir «uma política global e coerente para o sector do audiovisual (a do novo SNA) que se cruza com a do sector do cinema [...] cinema, vídeo e audiovisual são hoje realidades que não são possíveis de pensar isoladamente». Em Dezembro de 1996, o IPACA transforma-se em ICAM, ao qual se junta «o sector emergente do multimédia», voltando-se o cinema para a missão de «reforçar a indústria de conteúdos» para o audiovisual e o multimédia.

DIVISÃO DO «GRUPO FUNDADOR» E VIOLENTOS CONFLITOS DE LEGITIMIDADE

Sobretudo, estas mudanças institucionais foram directamente desejadas e determinadas por uma facção dissidente do «grupo fundador». Assim, é uma das figuras marcantes do grupo prefigurador, em 1967, do Centro Português de Cinema e dos «anos Gulbenkian», António Pedro Vasconcelos⁵⁶, quem recebe e aceita, em Setembro de 1990, a presidência do Secretariado Nacional para o Audiovisual, encarnando esta via da fusão entre o cinema e o audiovisual e do «cinema para o grande público», e que, aliado a um grupo de realizadores, funda, em 1996, uma nova associação (a ARCA, Associação dos Realizadores de Cinema e do Audiovisual), rival da APRF (Associação Portuguesa dos Realizadores de Filmes). Estes realizadores, alguns da gera-

⁵⁴ Eureka Audiovisual é uma organização intergovernamental e pan-europeia sediada em Bruxelas que reúne 34 países e da qual a Comissão Europeia e o Conselho da Europa são membros associados. Esta organização descende das «Audiências europeias do audiovisual» que se reuniram em Paris em 1989 e tem como objectivo definir uma política audiovisual europeia. Em 1992 foi também criado, sob a égide do Conselho da Europa, um Observatório Europeu do Audiovisual, com sede em Estrasburgo, que reúne, igualmente, 34 países.

⁵⁵ João Mário Grilo, «O cinema português na cultura portuguesa», conferência no King's College, Londres, 18 de Dezembro de 1996, prossegue assim a sua linha de análise, evocada mais acima, desta reforma: «Progressista do ponto de vista europeu, a abolição da taxa «adicional» representa, em termos de política nacional, uma indesejável (re)nacionalização do cinema português, isolando-o dos fluxos internacionais da economia do cinema (o que a ela substituiu foi precisamente o aspecto mais positivo da Lei n.º 7/71) e colocando-o sob a dependência frágil e *contra natura* da publicidade».

⁵⁶ Ele foi um crítico importante da revista *O Tempo e o Modo*, fundada em 1965 e fundamental, antes do 25 de Abril, para o combate estratégico do «grupo fundador»; mais tarde foi um elemento muito activo da segunda via da revista *Cinéfilo* em 1973 e 1974.

ção dos fundadores (António Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa), outros mais jovens (Joaquim Leitão, Leonel Vieira), aliaram-se a produtores preocupados em reencontrar, antes de mais, grandes sucessos de bilheteira (António da Cunha Telles, Paulo Trancoso), até mesmo em «fazer um cinema *box-office* a 100%», como Tino Navarro, que declara: «Quando cheguei à produção cinematográfica, havia uma situação de divórcio entre os portugueses e o cinema nacional. Isso não era evidente, pois muita gente dizia que esse divórcio seria eterno. Eu não acreditei. O erro era nosso, e não do público. Estudei então como fazer funcionar o mercado, as distribuições, as estreias, quais eram as boas salas frequentadas pelo público e quais eram os meses e as semanas do ano em que as pessoas viam mais cinema. Estudei o mercado e, sobretudo, quis fazer filmes que dissessem alguma coisa às pessoas⁵⁷.»

Esta divisão do «grupo fundador» exprime-se em discursos onde são veiculadas concepções diferentes quanto ao cinema que se devia fazer e encontra-se expressa no tipo de filmes (forma e conteúdo) que fazem uns e outros⁵⁸. Esta divisão não caiu do céu em 1990, ela começou a desenhar-se desde os anos 80, através de uma diferenciação que ganhou progressivamente forma ao longo desta década e que se baseava, no fundo, nas fontes de legitimação da carreira de uns e outros: o prestígio obtido junto da crítica

⁵⁷ Tino Navarro, numa entrevista de 6 de Dezembro de 2000 com Thomas Chansou, publicada em *Latitudes. Cahiers lusophones*, n.º 15, Paris, Setembro de 2002.

O divórcio entre o cinema português e o público português, em 2005, parece manter-se e mesmo agudizar-se. Um estudo recente, promovido pela Associação de Produtores de Cinema com o apoio do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, intitulado *O Cinema Português e os Seus Públicos: Situação Actual/Evolução Futura*, baseado numa amostra de 1878 indivíduos que têm por hábito ver cinema e levado a cabo pelo Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias da Universidade Lusófona de Lisboa, revelou que 93,3% dos inquiridos preferem filmes estrangeiros. Outros números do mesmo estudo adensam a situação de incompatibilidade entre público e cinematografia nacional; assim, 45,9% dos inquiridos não se lembram do último filme português que viram e 24,2% não vêem, de todo, filmes portugueses. As razões apontadas para esta situação são «a falta de empatia» e uma «atitude de desconfiança de base» que leva a considerar um «risco» de tempo e de dinheiro o visionamento de um filme português, por oposição aos mais «fiáveis» filmes estrangeiros. O estudo conclui que, de uma forma global, o cinema português é percebido como «demasiado informativo, literário, gerando pouca resposta emocional».

⁵⁸ Esta diferença é muito visível, ainda que seja negada pelos realizadores e produtores de filmes que têm por alvo o grande público, quando eles, voluntariamente, se apresentam com pretensões de autor. Um «autor-realizador», João Botelho, notara já que, em Portugal, «o código de autor foi muito marcado desde o início. Mesmo aqueles que gostam e querem fazer cinema comercial em Portugal pensam que são autores» (entrevista de 1 de Agosto de 1991 com Jacques Lemière, *Catalogue des 2ndes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, Janeiro de 1992). Mesmo os produtores de filmes comerciais exibem essa pretensão de autor e parecem pretender o direito ao «*final cut*» característico dos estúdios de Hollywood: «Eu sou um produtor que fez a escolha de uma forte participação nos filmes. Não sou unicamente o produtor que se contenta em servir o projecto de um encenador», declara Tino Navarro (entrevista de 2002, *op. cit.*).

(nacional e estrangeira) e a recepção internacional, para uns, e o sucesso imediato conseguido nas salas portuguesas, para outros.

Os cineastas que se afastaram do «grupo fundador» para promoverem um outro cinema, supostamente capaz de se reconciliar com o grande público, apoiaram-se nos grandes sucessos de bilheteira que os seus filmes obtiveram junto dos espectadores portugueses em inícios dos anos 80. Neste período, alguns filmes portugueses alcançaram sucessos de bilheteira que ultrapassaram a média. É assim que, em 1984, o filme *O Lugar do Morto*, de António Pedro Vasconcelos, ultrapassa os 270 000 espectadores, o que o coloca, ainda em 2002, no segundo lugar do *box-office* dos filmes portugueses⁵⁹. Este tipo de sucesso, seguido de alguns outros, menores, em inícios dos anos 80, não se tornou, no entanto, uma constante em Portugal. Depois da década de 1980, só um filme português, *Tentação*, de 1997, ultrapassou os 300 000 espectadores⁶⁰, quatro filmes foram vistos por 200 000 a 300 000 espectadores e sete filmes foram vistos por 100 000 a 200 000 espectadores⁶¹.

⁵⁹ Os outros filmes que ultrapassaram o patamar dos 200 000 espectadores são filmes que estrearam em 1995-1999: *Tentação* (361 312 espectadores), em 1997; *Adão e Eva* (254 925 espectadores), em 1995; *Zona J* (246 073 espectadores), em 1996; e *Jaime*, do mesmo realizador do *Lugar do Morto*, em 1999. Por comparação, os dois filmes de Manoel de Oliveira que tinham tido em Portugal o maior sucesso de bilheteira estão no 19.º e no 20.º lugares da *box-office*: *Francisca*, em 1981, foi visto por 76 132 espectadores e *Non ou a Vã Glória de Mandar*, de 1990, com 69 000 espectadores (os números são da responsabilidade do distribuidor, não existindo um controlo centralizado e informatizado das bilheteiras).

⁶⁰ *Tentação*, com 361 312 espectadores, é um filme representativo do cinema promovido em finais da década de 1990 pelos produtores de cinema de entretenimento em aliança com a televisão privada. Actores tornados conhecidos sobretudo pela televisão e nomeadamente pelas telenovelas; elevados orçamentos, pelo menos para Portugal; ambientes sulfurosos (o amor interdito entre um padre de uma localidade do Norte de Portugal com uma bela jovem drogada que ele tenta afastar do vício). Dois anos antes, o mesmo realizador realizara *Adão e Eva* (uma jornalista vedeta da televisão, lésbica, deseja ter um filho de um homem com o qual não se quer envolver), o terceiro sucesso de bilheteira do cinema português entre 1980 e 2001 (254 925 espectadores), juntando outro ingrediente à receita: duas versões rodadas simultaneamente, uma para cinema e outra para televisão, em três episódios, a promoção da segunda associando-se à exploração do filme no cinema. Falamos dos «filmes-SIC» devido ao nome do canal privado que os co-produz.

Contrariamente a este tipo de estratégia comercial, no mesmo ano de *Tentação*, um filme ácido na sua forma como no seu conteúdo (*Ossos*, uma ficção ancorada num dos lugares mais pobres e abandonados dos subúrbios de Lisboa, rodado na aposta do encontro de uma equipa de cinema com os habitantes do bairro), contribuiu para lançar internacionalmente o seu autor, tendo mesmo sido capaz de juntar em sala um número significativo de espectadores.

⁶¹ Em 2004, segundo dados do ICAM, o cinema português foi responsável por apenas 6,4% das receitas de bilheteira em Portugal, ao passo que o cinema americano assegurou 42,7%. Possivelmente, estes números serão diferentes para 2005, graças à estreia, no último trimestre deste ano, de duas produções nacionais, *Alice*, que já ultrapassou os 30 000 espectadores, e *O Crime do Padre Amaro*, que, em apenas seis dias de exibição, contabilizou 53 000 espectadores.

O PROBLEMA IRRESOLÚVEL DA AUSÊNCIA DE MERCADO

O problema, não resolvido, para os adeptos de tais veleidades industriais, é a ausência de mercado para os filmes portugueses em Portugal, que persiste, trinta anos depois da constatação dos delatores do *Ofício de Cineasta em Portugal*. Em 1997, ano do recorde de *Tentação* na *box-office*, a paisagem da exploração em Portugal era a seguinte: 227 estabelecimentos cinematográficos⁶² vendiam 13,5 milhões de bilhetes; onze filmes portugueses, dos vinte produzidos nesse ano (dos quais 11 longas-metragens), tinham estreado comercialmente em sala (dos quais 7 longas-metragens)⁶³.

Considerando apenas as longas-metragens, os espectadores portugueses viram no cinema, nesse ano, um total de 200 filmes: desses, 128 eram americanos (64%), 53 europeus (26%), 12 vinham de outras regiões do globo e os 7 filmes portugueses representavam unicamente 3,5% do total dos filmes. Um tal domínio dos filmes americanos e uma tal fraqueza da presença de filmes portugueses nos ecrãs mantêm-se durante este período⁶⁴.

O quadro seria ainda mais severo se, em vez de operarmos em função do número de filmes, considerássemos o quinhão de mercado dos filmes portugueses em Portugal. A consideração da frequência global (em 1999 registaram-se pouco mais de 20 milhões de entradas⁶⁵), ligada à nova oferta de salas, nomeadamente nos *multiplex* dos centros comerciais⁶⁶, nada alte-

⁶² Estes 227 estabelecimentos representavam apenas 356 ecrãs (97 129 cadeiras), ou seja, um rácio de uma sala e meia por estabelecimento cinematográfico, o que mostra que, apesar da vaga recente dos *multiplex*, principalmente em Lisboa, o parque português permanece pouco moderno.

⁶³ Fonte, *Anuário do IPACA/ICAM*, 1998, Ministério da Cultura, Portugal. O anuário de 1998 do ICAM é o primeiro da série (iniciada em 1983) a dar elementos estatísticos da actividade do Instituto, para além da simples apresentação dos filmes em produção ou em preparação. Foi a primeira vez que encontramos a lista dos filmes explorados comercialmente (em 1997), sem, no entanto, precisar o número de entradas. São também referidos os prémios obtidos em 1997 nos festivais nacionais e internacionais. Os números para este ano relativos à frequência dos filmes portugueses (numa estatística não totalmente fiável pela falta de controlo informatizado das bilheteiras) só serão fornecidos no anuário de 2000.

⁶⁴ Em 2001, para um número de filmes sensivelmente equivalente (208), as percentagens por origem geográfica estabilizam numa distribuição semelhante: 62% de filmes americanos, 18% de filmes europeus, 14% de filmes com outras origens e 6% de filmes portugueses da totalidade de filmes que passaram nos ecrãs portugueses.

⁶⁵ 20 118 000 espectadores (fonte: *memorandum* da APC, Associação dos Produtores de Cinema, 2002, que cita uma estatística do INE, Instituto Nacional de Estatística, e o OBERCOM, Observatório da Comunicação).

⁶⁶ Em 2000 existiam em Portugal 590 ecrãs, distribuídos por 428 estabelecimentos (fonte: ICAM, 2001). Das 151 salas da Grande Lisboa em 14 de Janeiro de 2003, não encontrávamos mais do que 22 salas com uma programação diferente do cinema de entretenimento americano. Apenas um filme português estava em exibição em cinco salas (um filme inicialmente rodado para televisão que tinha por objectivo, aliás, «mudar a imagem do cinema português»).

rou relativamente à muito pequena parte do mercado do cinema português em Portugal. A Associação dos Produtores de Cinema avalia essa parte do mercado para 2001 em menos de 1%, o que a situa em baixa depois de 1999 e no seu nível mais baixo depois de 1989.

Esta ausência de mercado torna os cineastas e os produtores favoráveis à via da *box-office* absolutamente dependentes do financiamento público. Em Novembro de 2002, o filme português até agora mais caro, mencionado mais a cima, *A Selva*, uma ficção de carácter histórico rodada no coração da Amazónia, fez perder ao seu produtor perto de um terço do investimento no filme (que não conseguiu, com 42 cópias em exploração, o que é considerável para um filme português, mais do que 80 000 espectadores, em lugar dos 200 000 previstos no orçamento de produção). Confirma-se que, actualmente, a queda de frequência dos filmes portugueses toca, de novo, estes filmes portugueses de *entretenimento*⁶⁷. E, ao mesmo tempo, este tipo de filmes não conseguiu penetrar nos festivais internacionais, nem muito menos nas vendas internacionais. Um filme como *Tentação*, com as suas personagens e os seus actores de telenovela, uma vez colhidos os seus 360 000 espectadores portugueses (o que constituiu a melhor hipótese de sucesso interno), findou a sua carreira, nula no plano internacional, enquanto um filme de Manoel de Oliveira (como *Vou para Casa*, certamente com actores de nomeada internacional) pode conseguir, em sala, 20 000 espectadores em Portugal e meio milhão de espectadores por todo o mundo. É importante acrescentar também que a venda de um filme a um canal estrangeiro (por exemplo, ao *Arte*, susceptível de comprar filmes de «autores-realizadores» portugueses e não de cineastas *box-office*) dá ao produtor um lucro equivalente ao de 100 000 espectadores em Portugal.

Com efeito, é exactamente no âmbito externo que os «autores-realizadores» conquistam a sua legitimidade para criarem obras libertas da antecipação de uma quantidade determinada de público. A excessiva representação do cinema português nos grandes festivais, apontada para o período anterior, continua a ser uma realidade hoje em dia: em 2000, Portugal foi representado por oito produções nacionais e uma co-produção em grandes festivais internacionais de Verão, como Locarno, Veneza e Montreal. «Para uma cinematografia da nossa dimensão, é um facto inédito», declara, rodeado pelos produtores e autores implicados, numa conferência de imprensa em Lisboa o presidente do ICAM

⁶⁷ Convém dizer que ela toca igualmente os filmes ditos de autor. «O sucesso de um filme difícil era, há dez anos, conseguir 20 000 espectadores. Hoje esse número passou para os 1500 a 2000 espectadores, no melhor dos casos 2500 ou 3000. *Tráfico* foi o último filme a conseguir um verdadeiro sucesso, com 40 000 espectadores», sublinha um «autor-realizador» (entrevista de 21 de Janeiro de 2003). *Tráfico*, de João Botelho, é um filme de 1998.

(Instituto Português do Cinema e do Audiovisual). Em 2001, Portugal foi representado por dois filmes no Festival de Cannes e, depois, por nove filmes no Festival de Veneza⁶⁸. Para sublinhar a dimensão dessa representação, o ICAM, através de uma vasta campanha de anúncios públicos e na imprensa em Portugal, cujo estilo grandiloquo foi acolhido desfavoravelmente, anunciava, em Setembro de 2001, que Portugal tinha «trocado as caravelas pelas gôndolas para partir à conquista do cinema mundial». Todavia, e apesar destes resultados assinaláveis, talvez tenha chegado o tempo em que o argumento da projecção internacional, tão fundamental nos anos 80 e 90, perdeu a sua força e se arrisca a não bastar, na opinião dos portugueses, como vector de legitimidade⁶⁹.

Durante os últimos quinze anos multiplicaram-se as batalhas de opinião e os *lobbies*, pontuados, do lado dos «autores-realizadores», defensores do sistema nascido em 1971, por ocupações do Instituto do Cinema, pela publicação de vigorosos manifestos, cartas abertas e petições, e, do lado dos partidários da destruição desse sistema, por violentas crónicas nos jornais e por interpelações ao ministro no parlamento. Estas batalhas foram, e são ainda, tanto mais rudes quanto os realizadores se encontram representados por duas associações concorrentes, a APRF (Associação Portuguesa dos Realizadores de Filmes), relançada no ambiente conflituoso de 1991 para «promover o cinema português e tentar criar as condições possíveis para uma produção cinematográfica de qualidade» e frontalmente combatida, a partir de 1996, pela ARCA (Associação dos Realizadores de Cinema e Audiovisual), fundada para defender «o princípio da criação de uma indústria do audiovisual [...] onde o cinema e a televisão sejam parceiros naturais, num plano de igualdade, na criação de imagens e de som em língua portuguesa [...] Em suma, um desafio no futuro mercado lusófono⁷⁰.»

Não é este o lugar para estudar em pormenor a luta entre os dois campos, mas é necessário sublinhar o clima muito polémico e a brutalidade dos ataques que foram feitos, sobretudo depois de 1990, contra o sistema produtivo favorável aos «autores-realizadores». Quando o ministro da Cultura, em 1997, sugeriu a hipótese da instituição de quotas de 25% para os

⁶⁸ Portugal, 2002, *Anuário do ICAM*, Lisboa.

⁶⁹ Uma prova disso é talvez o *Anuário do ICAM*, que até 1998 se contentava em publicar os prémios e distinções obtidos pelos filmes portugueses nos festivais internacionais, ter começado a fazer aparecer, por um lado, em 1999, ao lado dessa lista, outra com os filmes estreados em sala (12 longas-metragens e três curtas-metragens em 1998) e, por outro lado, em 2001, os números de frequência (bem como o número de cópias em exploração) para cada uma das suas entradas. Trata-se da divulgação de uma outra fonte de legitimidade. Não apenas participar e/ou ganhar nos festivais, mas também encontrar uma distribuidora e/ou ter sucesso em termos de ingressos.

⁷⁰ *Guia Profissional do Audiovisual*, ed. 1998-1999 cit.

filmes europeus nas salas de cinema portuguesas, um crítico de um importante jornal diário estigmatizou os «autores-realizadores» sob o título «Português, cineasta, subvencionado e obrigatório»⁷¹. Em 1994, a própria presidente do Instituto Português do Cinema liderou uma campanha na imprensa contra os «subsidiodependentes» (literalmente, os que eram dependentes de subvenções, consciente da associação deste termo com o usado, em português, para designar os drogados — «toxicodependentes») e contra os «intelectualóides de segunda» (literalmente, «os intelectuais de segunda classe»).

O vigor do conflito, a sua dimensão pública e a rápida politização não tiveram apenas a dimensão passional que implica uma tal situação de ruptura entre homens que partilharam uma história muito forte durante uma quinzena de anos (mais ou menos entre 1965 e 1980 e que também partilharam uma dissidência, face ao antigo regime, até 1974), à qual se junta a pequena dimensão do meio profissional, concentrado na capital⁷² de um país, ele mesmo de pequena dimensão, própria para criar uma situação de interconhecimento. O dado racional que explica a acuidade singular destes confrontos está na raridade relativa dos recursos, num sistema de cinema não industrial e, muito provavelmente, não industrializável, um sistema no qual o mercado é tão restrito que constrange os cineastas e os produtores com veleidades de mercado a continuarem sob uma forte dependência do financiamento público.

A ESTANDARDIZAÇÃO EUROPEIA DAS PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E DE TRABALHO

O modelo artesanal do cinema português, centrado sobre o realizador, tal como foi permitido pelo quadro produtivo de inícios dos anos 70, está hoje ferido por transformações de natureza diversa.

Por um lado, está submetido a uma vontade brutal de pôr em causa o sistema existente, desejado por uma conjunção de forças hostis ao *status quo*, isto é, as televisões (públicas e privadas), que desejam poder afirmar a sua força na definição de projectos cinematográficos que elas co-financiam e libertar-se do apoio (obrigatório no caso das televisões públicas) dos filmes, ditos de autor, seleccionados pelo júri do ICAM, o governo, que procura

⁷¹ Miguel Sousa Tavares, *Público*, 21 de Novembro de 1997.

⁷² Todas as instituições públicas ligadas ao cinema, os laboratórios, as produtoras e quase todos os artistas e técnicos encontram-se em Lisboa. Existem apenas algumas excepções a esta concentração lisboeta, como é o caso de Manoel de Oliveira, que sempre trabalhou e viveu no Norte, na cidade do Porto, e que, uma vez que ele roda regularmente e anualmente, isto depois de 1990, faz a montagem dos seus filmes em Paris e trabalha no eixo Lisboa/Porto, e de alguns artistas-realizadores que se estabeleceram no Porto, nomeadamente os realizadores que à volta de Abi Feijó aí construíram uma brilhante escola de cinema de animação.

conseguir, o mais completamente possível, a fusão do cinema e do audiovisual, prometida depois de 1990, e liquidar totalmente o dispositivo de 1971, e, na profissão cinematográfica, a associação dos cineastas favoráveis a esta fusão (a ARCA), bem como a associação dos produtores de cinema⁷³, que é dominada por uma orientação idêntica. Em 2002 ocorreu uma crise que precipitou esta pressão reformadora: tendo (ilegalmente) as televisões (privadas e públicas) cessado de enviar ao ICAM as somas que provinham da taxa sobre a publicidade televisiva, a crise financeira do ICAM que daqui resultou foi, em Novembro de 2002, utilizada pelo governo para mudar a direcção deste Instituto e, ao mesmo tempo, legitimar a reforma. Estava em preparação uma nova lei do cinema que arriscava reequilibrar, finalmente, o sistema em favor dos filmes com entradas mais fortes (mais financiamento dito automático e menos financiamento dito selectivo) e reforçar o poder do produtor, através do cruzamento de vários meios: financiamentos aos produtores através de planos plurianuais (no quadro de «contratos-programa»), fim dos apoios individuais, reforma do sistema de júri⁷⁴.

Por outro lado, este modelo artesanal do cinema português sofreu a estandardização sinuosa dos «modos de fazer» resultantes da *europização*, objectivamente identificável, das práticas de financiamento e de produção dos filmes. Em Portugal, o produtor já substituiu o cineasta como interlocutor privilegiado da instituição pública de financiamento (e, como tempos vindo a sublinhar, todas as reformas futuras visam reforçar esta posição). A experiência europeia de produtores importantes (Paulo Branco, na produção de filmes ditos de autor, que gere a sua empresa num eixo luso-francês, a partir do centro português, o grupo *Madragoa*, e a partir do centro parisiense, *Gemini Films*; António Cunha Telles, na produção executiva de filmes estrangeiros, nomeadamente franceses, que escolhem Portugal como lugar de rodagem, actividade que constitui o essencial dos negócios da sua sociedade, *Animatógrafo*), o desenvolvimento das co-produções⁷⁵ e a mestiçagem

⁷³ Associação dos Produtores de Filmes de Longa-Metragem.

⁷⁴ Atribuímos «ao poder político do cinema», junto dos «autores-realizadores», um sonho (em todo o caso, dificilmente realizável, embora politicamente custoso) de reduzir fortemente o número dos filmes apoiados pelo financiamento público (por exemplo, quatro filmes por ano), numa proporção de três filmes caros e um filme de «artista». «É como se criássemos duas portas», afirma um deles, «uma porta de entrada dos artistas e uma porta de entrada dos comerciantes. Trata-se de uma ideia errada, pois, se pretendemos fazer um filme industrial europeu, é necessário investir 20 milhões de euros no filme. Ora 20 milhões de euros representam três ou quatro anos de cinema português, incluindo todo o tipo de filmes, e tais ideias conduzirão à ruína» (Janeiro de 2003).

⁷⁵ As co-produções tornaram-se frequentes a partir de meados dos anos 80. Algumas são reais, outras são fictícias. No primeiro caso, o co-produtor ou os co-produtores estrangeiros trazem dinheiro para a produção portuguesa; no segundo caso, eles são apenas (contra uma percentagem) um nome que permite a obtenção de certas subvenções (como o fundo Eurimagem, «cujo quadro jurídico de obtenção exige uma co-produção»).

das equipas que elas induzem conduziram à aproximação das condições de trabalho e de produção de um modelo europeu⁷⁶. Esta standardização relativa aos métodos e aos tempos de trabalho é acompanhada por uma tendência inflacionária do custo dos filmes.

Assistimos, assim, a uma ampliação das equipas de rodagem, numa divisão crescente das tarefas, e a uma duplicação dos cargos, que modificam os hábitos anteriores da produção artesanal portuguesa: «Hoje os produtores obrigam as equipas a terem um determinado perfil, um certo número de elementos. Nós estamos sozinhos com 35 pessoas na nossa retaguarda, quando deveríamos ter menos gente e muito mais tempo de filmagem⁷⁷.» Observa-se, de facto, uma pressão para a diminuição do tempo de filmagem: de uma média de cerca de oito a nove semanas, estamos a ir em direcção às cinco, seis semanas. Com este modelo, impõe-se ainda o controlo das horas extraordinárias, a observação das horas de repouso, no quadro de uma planificação aprofundada. «Uma das grandes invenções maquiavélicas são os planos de trabalho, das folhas de serviços e das horas para refeições: tudo isto obriga a uma interrupção, à falta de concentração e de relações humanas numa equipa de produção», insurge-se um cineasta que procura uma alternativa para escapar a este «sistema» de produção que gera, sucessivamente, o aumento dos custos dos filmes e a fuga para a frente na carreira dos cineastas: «Cada vez que o cinema dá, tecnologicamente, um passo em frente, ele recua também, perdendo a sua essência. Para filmar é preciso um ponto de vista, um olhar que não é apenas estético, mas também moral e político, implacável e imbatível. Hoje um realizador faz um filme e imediatamente lhe é imposta a ideia de um progresso, de um crescimento. Se um filme lhe saiu bem, o seguinte deve ser qualquer coisa mais. Ele deve constituir um avanço no conjunto da obra. E no filme seguinte haverá mais dinheiro, mais vedetas, mais efeitos. É um progresso que é uma limitação para aquele que faz filmes⁷⁸.»

O mesmo cineasta, noutra lugar, opõe o luxo do dinheiro do cinema ao luxo do tempo: «Nos meus filmes anteriores ofereceram-me condições luxuosas, uma digressão de sete ou oito semanas — vinham buscar-me a casa de motorista e existia uma equipa de 30 pessoas à espera de um gesto meu.

⁷⁶ Um cineasta fala da «norma Cunha Telles» para designar este alinhamento das equipas de rodagem e dos modos de produção com o modelo europeu.

⁷⁷ João Botelho, «Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra João Botelho, Pedro Costa, João Mário Grilo», in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese (1970-1999)*, cit. 1999. Este cineasta precisa sobre este ponto: «Houve uma normalização nestes últimos quinze anos ligada às pressões da Europa, com o formato do pequeno cinema industrial, com equipas médias de 30 a 35 pessoas, de tipo europeu» (João Botelho, entrevista de 14 de Janeiro de 2003).

⁷⁸ Pedro Costa, declarações à Viver, *A Capital*, Lisboa, 1 de Março de 2001.

É um luxo social que não me agrada. Não é o luxo do tempo. A aventura do tempo [...] é magnífica e implacável. É trabalhando duramente, de uma maneira dilatada, que chegamos a um concisão e à precisão da matéria. Nada de novo há assim no cinema, como na música, na pintura, na poesia...⁷⁹» Cessou o tempo, diz outro⁸⁰, «de decidir sobre os filmes»: «O que nos espera em Portugal, que foi até agora um oásis não tocado pelas regras imediatas do mercado, é que já não temos necessidade de pensamento, mas sim de comércio: produção e consumo. Antes era o tempo que decidia sobre os filmes e não o dinheiro. Fazíamos filmes baratos e com uma enorme liberdade.» «Antigamente, podíamos transferir uma parte do pensamento do filme durante a rodagem. Hoje não pensamos durante a rodagem», acrescenta um terceiro⁸¹, «Oliveira hoje filma quatro a cinco vezes mais planos em metade do tempo. Em relação às condições que ele tinha para rodar 120 planos, em 1978, no *Amor de Perdição*, tem hoje metade do tempo para pensar 400 planos. Hoje é preciso ser rápido. Quem vai pagar a rapidez?»

«CADA VEZ MAIS CINEMA PORTUGUÊS» ... E UMA EUROPEIZAÇÃO SUBJECTIVA

Mas, no fundo, trata-se também de uma «europeização subjectiva». Os últimos quinze anos foram marcados por um processo de concentração das sociedades de produção. Os autores-realizadores tiveram de arranjar um produtor proveniente das suas fileiras e que se tornou dominante no «cinema de autor», ao ponto de possuir, em termos de direitos, aproximadamente 90% do património cinematográfico saído deste período. Ele é «um autor da produção de filmes», como o designa um dos cineastas produzidos por ele, e por isso somos tentados a classificá-lo como um «produtor-autor». Este «produtor-autor» construiu esta posição dominante sobre a matriz de um eixo Paris-Lisboa, mas para manter essa posição dominante no quadro tão específico do cinema português também teve de se apresentar como candidato, em Portugal, a uma presença sobre a totalidade da fileira cinematográfica: ele fez-se distribuidor e, explorando não somente os filmes dos seus próprios autores, portugueses e europeus, mas de filmes não produzidos por si, de todas as nacionalidades, comprometeu-se numa lógica de investimentos crescentes em aquisições e construções de salas (incluindo alguns projectos de *multiplex*) que contribuiu para reproduzir a lógica de encadeamento das produções. Esta lógica dupla de crescimento contínuo (versando a produção e a distribuição/exploração) é, nem mais nem menos, uma condição da sua existência. Consequentemente, os «autores-realizadores», aspirados pelo poder deste pólo, ganharam com isso uma regularidade na capacidade

⁷⁹ Pedro Costa, declarações ao jornal *Expresso*, Lisboa, 3 de Março de 2001.

⁸⁰ João Botelho, entrevista de 14 de Janeiro de 2003.

⁸¹ João Mário Grilo, entrevista de 21 de Janeiro de 2003.

de levarem até ao fim os seus projectos de filmes, uma garantia da distribuição dos seus filmes na cena portuguesa e uma possibilidade de serem distribuídos na cena francesa. Mas eles perderam a excepcionalidade das suas obras, que caracterizava o período anterior: «Entre uma ideia e a sua sinopse e o filme realizado passaram a mediar seis meses. Seis meses para realizar completamente um filme. E eu penso que esse tempo vai ser encurtado para cinco meses, o que coloca o problema da maturidade das obras», afirma um cineasta do grupo dos «autores-realizadores». Se lhe acrescentarmos «o receio de sermos afastados do cinema» e «o facto de que hoje, se não temos dinheiro, a vida é mais difícil. E, se não o possuímos, temos de trabalhar. Estar no cinema supõe um compromisso com a matriz da produção europeia.»

PERIFERIA, RESISTÊNCIA, DISSIDÊNCIA?

Há, portanto, para os cineastas, um preço subjectivo a pagar que resulta da situação que revela, sem querer produzir esse efeito, o *slogan* publicitário do ICAM: «Cada vez mais cinema português.» Os cineastas permanecem livres e responsáveis pelos seus filmes: «Eis o que nos distingue dos outros: em Portugal ainda não existe — felizmente, mas não sei por quanto mais tempo — o peso insuportável das regras do mercado. E outra coisa, que não tem preço: a liberdade em que trabalhamos. Ainda que, pouco a pouco, no-la procurem arrebatam, ainda sou responsável por tudo aquilo que de bom e de mau existe nos meus filmes⁸².» Mas encontramos-nos num período de ruptura subjectiva com o tempo das virtudes paradoxais da precariedade, desse tempo «das obras absolutamente únicas que arriscavam tudo na tensão entre a audácia e o dinheiro»⁸³. Dai que a afirmação de que «o cinema português é um centro na margem, o que não é o caso, esteja debilitada»⁸⁴.

⁸² João Botelho, «Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra João Botelho, Pedro Costa, João Mário Grilo», in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese (1970-1999)*, cit., 1999. Este cineasta acrescenta noutra sítio, a respeito da relação dos produtores com o seu trabalho: «Até agora, a figura do produtor não interferiu, à excepção do período da Censura, na limitação do dinheiro que o produtor recebeu e em que o cineasta podia tocar e dos problemas com a distribuição e a venda dos filmes. Não há nenhuma interferência do produtor na rodagem ou na montagem do filme. Até agora tem sido assim. Existem casos em que os produtores comerciais, pelo contrário, são (com o dinheiro do Estado!) o fantasma do *final-cut*» (entrevista de 14 de Janeiro de 2003).

⁸³ «O que considero importante, no conjunto dos bons filmes feitos nos últimos trinta anos em Portugal, é a maldição que os marca, as histórias de aventuras de produção. Nos casos mais graves, isto deu origem a puros delírios, a obras absolutamente únicas que arriscam tudo na tensão entre a obsessão, audácia e dinheiro. Que dão forma cinematográfica a essa mesma tensão. É o que acontece com os *Náufragos*, de Paulo Rocha, com os *Eclipses*, de António Reis, passando por outros cataclismos menores» (Pedro Costa, entrevista com Jacques Lemièrre, *Catalogue des 5èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Janeiro de 1995).

⁸⁴ João Mário Grilo, entrevista de 21 de Janeiro de 2003.

Desde já, face ao dispositivo objectivo da nova lei do cinema, os «autores-realizadores» adoptaram, para aquilo que é uma resposta colectiva, uma pura lógica defensiva. «Jogámos um jogo de futebol durante vinte anos; jogávamos a meio-campo e de hoje em diante a bola está, muito nitidamente, do nosso lado do campo [...] Não há movimento; passámos da fase de resistência à fase de negociação a respeito de uma ‘lei de defesa do cinema português’. A lei não será, sem dúvida, catastrófica, mas está no limite», diz um deles.

Quanto à resposta à dimensão subjectiva do seu enfraquecimento colectivo, e para preservar essa excepção nacional («um centro na periferia») que foi, durante um longo período, o cinema português, a questão passa agora por saber se os «autores-realizadores» que dizem desejá-lo, e como um deles já começou a fazer, saberão reinventar uma nova maneira de produzir: «Mudar tudo por uma nova maneira de produzir. Mudar tudo por um novo conceito. Já não é na resistência que devemos unir-nos. Unamo-nos na dissidência⁸⁵.»

BIBLIOGRAFIA

- BOTELHO, J. (1992), «Entretien avec João Botelho», in *Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.
- BOTELHO, J. (1999), «Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra João Botelho, Pedro Costa, João Mário Grilo», in Turigliatto (ed.), pp. 265-269.
- COSTA, J. BÉNARD DA (1991), *Histórias do Cinema Português*, col. «Sínteses da Cultura Portuguesa», Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- COSTA, J. BÉNARD DA (1999), «Cinema porthoghese dopo la rivoluzione, 1974-1999», in Turigliatto (ed.), pp. 5-39.
- COSTA, P. (1995), «10 questions à Pedro Costa», in *5èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.
- COSTA E SILVA, M. (ed.) (1990), *Guia Profissional do Audiovisual (Cinema, Televisão, Vídeo)*, Lisboa, Dom Quixote.
- COSTA E SILVA, M. (ed.) (1993), *Guia Profissional do Audiovisual, 1993-1994 (Cinema, Televisão, Vídeo)*, Lisboa, Dom Quixote.
- COSTA E SILVA, M. (ed.) (1998), *Guia Profissional do Audiovisual, 1998-1999 (Cinema, Televisão, Vídeo)*, Lisboa, Dom Quixote.
- CINEMATECA PORTUGUESA (1985), *Cinema Novo Português, 1960-1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- DIONÍSIO, E. (1996), «As práticas culturais», in Reis (ed.), pp. 443-489.
- EISENSTEIN, S. (1946/1958), *Réflexions d'un cinéaste*, Moscovo, Éd. du Progrès.
- FRODON, J.-M. (1998), *La projection*, Paris, Odile Jacob.
- GRILO, J. M. (1996), *O Cinema Português na Cultura Portuguesa*, Londres, conferência no King's College, impressa com o título «Quarta-feira de Cinzas», in *Trafic*, n.º 32, pp. 75-82.

⁸⁵ João Botelho, «Uniamoci nella dissidenza. Conversazione tra João Botelho, Pedro Costa, João Mário Grilo», in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese (1970-1999)*, cit., 1999.

- GRILO, J. M. (1997), «O estado das coisas do Estado», in *Observatório das Actividades Culturais*, n.º 1, OBS-ICS.
- HAGIGHAT, M. (2000), «After the revolution, the cinema will carry us», in *The Unesco Courier*, Outubro.
- IPACA/ICAM (1998), *Cinema 98 — Portugal*, Lisboa, Ministério da Cultura.
- ICAM (2002), *Cinema 2002 — Portugal*, Lisboa, Ministério da Cultura.
- LEMIÈRE, J. (1995), *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal, 1930-1994*, Rouen, Cineluso.
- LEMIÈRE, J. (1999/2002), *Le cinéma portugais comme «situation». A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé «il y a un cinéma portugais»*, Bruxelas, Instituto Camões.
- LÉVY, D. (1998), «Manoel de Oliveira et le cinéma portugais», in *L'art du cinéma*, n.ºs 21-22-23, pp. 5-7.
- MONTEIRO, J. C. (1974), *Morituri te salutant*, Lisboa, & Etc.
- NACACHE, J. (1995), *Le cinéma hollywoodien classique*, Paris, Nathan.
- REIS, A. (ed.) (1996), *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, Lisboa, Temas e Debates.
- REIS, A., e NUNES, M. (1996), «Breve síntese sobre a evolução dos media no período de 1987 a 1994», in Reis (ed.), pp. 396-405.
- ROCHA, P. (1990), «6 questions à Paulo Rocha», in *Semaine de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.
- SANTOS, A. SEIXAS (1994), «Entretien avec Alberto Seixas Santos», in *4ème Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.
- TURIGLIATTO, R. (ed.) (1999), *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese, 1970-1999*, Turim, Lindau.
- WHEELER, D. (1978), *Republican Portugal. A Political History, 1910-1926*, Madison, The Board of Regents of the University of Wisconsin System.