

# UM CINEMA SEM PRODUTORES?

## AS COOPERATIVAS COMO MODO DE PRODUÇÃO

Paulo Cunha<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 1969, um grupo de cineastas do novo cinema português fundaram o Centro Português de Cinema (CPC), uma cooperativa de criadores independentes de produtores e do mercado, financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, que garantia aos cineastas total autonomia administrativa e criativa. O exemplo cooperativo do CPC daria origem, em meados dos anos 70, à criação de outras cooperativas de produção — Cinequanon, Cinequipa, Grupo Zero, FilmForm, Prole Filme, Virver — que tiveram uma duração efémera graças a pontuais subsídios públicos e à produção de pequenas e médias metragens. Na história do cinema português, os 70 foram um longo período de um cinema sem a figura do produtor tradicional e de busca de formas alternativas de criação e produção cinematográficas. Na passagem para os anos 80, a chegada de Paulo Branco e a sua afirmação como principal produtor português foi precisamente potenciada pelo vácuo criado na década anterior. O seu modo de produção, que apostava sobretudo na internacionalização através de parcerias de coprodução ou de produção executiva e num circuito de distribuição que passava pelos festivais de cinema, iria ser determinante no reconhecimento internacional de figuras como Manoel de Oliveira, João César Monteiro ou João Botelho e na institucionalização da então designada “Escola Portuguesa”. O objectivo desta apresentação será analisar este momento singular do cinema português na sua relação com a indústria de produção tradicional, o mercado de distribuição e exibição, a economia cultural e de cinema, a política cultural do regime ditatorial português e a afirmação em circuitos alternativos internacionais.

**Palavras-chave:** modo de produção, cooperativas cinematográficas, Centro Português de Cinema, Escola Portuguesa, internacionalização

**Email:** paulomfcunha@gmail.com

### 1. Antecedentes

O recorrente debate sobre a própria existência ou inexistência do cinema português assenta na circunstância de que em Portugal — salvas raríssimas exceções como a Invicta Filmes, as Produções António Lopes Ribeiro ou as Produções António da Cunha Telles — nunca terá existido uma indústria cinematográfica. Essa falta de uma tradição industrial era apontada como um problema estrutural que condicionava a produção cinematográfica em Portugal:

---

<sup>1</sup> CEIS20, Universidade de Coimbra.

“O cinema português, assim, vivia sobretudo da produção ‘subsidiada’, direta e indiretamente, e não do normal sistema de investimento-recuperação no mercado. As fitas tinham de estar pagas à partida e nesse esforço de patrocínio se consumia normalmente a atividade do produtor.” (Pina 1977, 129)

Na segunda metade do séc. XX, o cinema português assistiu a alguns casos de modos alternativos de produção. Manoel de Oliveira tornou-se o seu próprio produtor desde 1956, quando voltou à prática cinematográfica depois de um interregno de mais de uma década. Nos anos seguintes, Manoel de Oliveira realizou, produziu, montou e dirigiu a fotografia de quatro curtas e uma longa-metragem: *O Pintor e a Cidade* (1956), *O Pão* (1959), *Acto de Primavera* (1962), *A Caça* (1964), *As Pinturas do meu Irmão Júlio* (1965).

Em alguns desses filmes, Manoel de Oliveira também beneficiou de uma nova política cinematográfica do Secretariado Nacional de Informação (SNI) que, a partir de 1958, sob a coordenação de César Moreira Baptista, promoveu “um esforço de renovação, implementando uma política de formação, nomeadamente com a atribuição de bolsas de estudo para o estrangeiro, e incentivando produtores como Francisco Castro, Manuel Queiroz e Ricardo Malheiro” (Grilo 2006, 18).

No final da década de 1950, o panorama cinematográfico português assistiu também à inédita criação da Cooperativa do Espectador, uma iniciativa promovida por José Ernesto de Sousa e pela revista *Imagem* da qual era diretor. Esta cooperativa destinava-se à angariação de dinheiro suficiente para a produção de filmes propondo ao cooperante a compra antecipada de bilhetes para o futuro filme. Apesar de diversas dificuldades, a produção do filme *D. Roberto* (1962) concretizou-se, mas este modelo não voltaria a ser replicado.

Nos anos 60, António da Cunha Telles tentou um novo conceito e modelo de produção, reclamando a participação do produtor enquanto coautor do projeto. Em 1964, num curioso artigo de Fernando Duarte (1964, 12), a atividade de Cunha Telles era classificada como uma “produção cinematográfica em série industrial de qualidade artística superior”. Os

conceitos e modelos de produção apresentados que serviriam de comparação com as Produções Cunha Telles foram a “produção em série industrial” de Manuel Queiroz e a “produção ocasional de filmes” onde se integrava a maioria dos produtores portugueses, como Francisco de Castro, Filipe de Solms e várias firmas distribuidoras.

A nova “filosofia de produção” de Cunha Telles distanciava-se do conceito tradicional de produção conhecido até então em Portugal. Rejeitando a concepção do produtor como figura de “mulher-a-dias” ou “capataz”, responsável financeiro pelo filme, Cunha Telles era um produtor que contrariava a clássica tarefa de “administrar os dinheiros e criar uma estrutura”, impondo uma espécie de “produtor-autor” que o cinema português desconhecia até então e que procurava “intervir do ponto de vista da concepção artística — cinematográfica — pôr o realizador em contacto com profissionais de qualidade” (Telles 1964, 5-7).

Consciente de que o chamado “cinema de autor” desvalorizava ou eliminava a influência do produtor tradicional, geralmente conduzida por motivos comerciais, Cunha Telles reinventava, no cinema português, a função do produtor através de uma forte ligação criativa e estética com o realizador: “o produtor tem de ter um certo *feeling*, deve falar de cinema, saber o que é que um realizador quer” (Telles 1985, 55-56).

Em função de uma nova ideia de produção, a estratégia das Produções Cunha Telles desvalorizava as tradicionais planificações de tipo técnico e rigorosamente calculadas em favor dos aspetos estéticos da produção em causa: “nada de esquemas clássicos e pré-determinados, mas antes uma concepção flexível, procurando entender cada filme que se ia fazer e quais os meios adequados para esse filme.” A estratégia de produção conduzia-se por aquilo que Cunha Telles definia como uma “colagem da produção à própria personalidade do realizador” (idem, 52).

A este carácter “auteurista” do produtor Cunha Telles não seriam estranhos dois factos significativos: em primeiro lugar, o produtor tinha formação de realização cinematográfica, curso que frequentara no IDHEC; em segundo lugar, o realizador tornou-se produtor por acaso, ou seja, existia um

acordo tácito entre o núcleo das Produções Cunha Telles que previa a rotatividade nos cargos, tornando assim as posições como esporádicas.

O carácter singular da “filosofia de produção” de Cunha Telles também refletia o facto dos principais colaboradores (Fernando Matos Silva, Elso Roque, Acácio de Almeida, Margaret Mangs, entre outros) se estreadem no cinema e supostamente estarem isentos de todos os “vícios” que “corrompiam” a generalidade dos quadros técnicos do cinema português. Simultaneamente, estes colaboradores foram progredindo estéticamente e tecnicamente com a mentalidade da jovem casa produtora.

Outro exemplo flagrante da tentativa de coexistência entre arte e indústria foi a célebre estratégia proposta por Cunha Telles aos seus colaboradores após o fecho da sua casa produtora: “tentamos montar uma estrutura rentável para fazer filmes de publicidade, agregando a essa estrutura quase todos os cineastas. Havia uma espécie de contrato de exclusividade que garantia a cada realizador um pagamento mensal. Com os lucros ganhos no fim de cada ano podia, então, investir-se em filmes de fundo” (idem, 56). Esta ideia do “suplício de Tântalo” pretendia equilibrar financeiramente uma estrutura produtiva capaz de criar obras cinematográficas de qualidade (Lopes 1985, 60).

Nos anos imediatamente seguintes ao fim das Produções António da Cunha Telles foram produzidos alguns filmes num novo modelo de financiamento que anunciava já um ímpeto cooperativo entre alguns realizadores. Estruturas de produção como a Cinenovo Filmes (*O Cerco*, de António da Cunha Telles, 1969), a Média Filmes (*Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes, 1971) ou a Unifilme (*O Recado*, de José Fonseca e Costa, 1972) propunham uma produção independente que assentava a sua sobrevivência financeira na realização de encomendas ou filmes publicitários mas que tinham como objetivo investir esses lucros na produção de cinema de longa-metragem para o circuito comercial.

## 2. As cooperativas

Do “divórcio estabelecido e substanciado entre produtores e realizadores” surgiria o Centro Português de Cinema, uma “verdadeira cooperativa de

autores” (Grilo 2006, 22). O “divórcio” vinha já sendo preparado pelos realizadores desde a elaboração do documento *O ofício do cinema em Portugal* (1967-68): na proposta do Centro Gulbenkian de Cinema, os signatários defendiam que a “ação do Centro no ciclo da produção, a verificar-se, deverá confinar-se a um auxílio material, abstendo-se de tudo o que possa representar limitação ao caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores”.

Do primeiro regulamento interno do CPC tem bastante importância o capítulo dedicado ao serviço de produção, revelador da orgânica interna da cooperativa. Dentro do “espírito associativo que rege o CPC”, este capítulo prevê “o agrupamento dos sócios efetivos em grupos de produção, que serão constituídos por um mínimo de três elementos”. A estes grupos caberia discutir e votar livremente os projetos apresentados pelos seus membros e submetê-los ao Conselho de Produção (*Regulamento n.º1 do CPC s.d., 3-6*).

Ao Conselho de Produção, órgão consultivo constituído por um representante de cada grupo de produção, competia: “apreciar e coordenar o plano geral e anual de produção”, “pronunciar-se sobre a viabilidade dos projetos de filmes”, “acompanhar e controlar regularmente a boa execução dos planos e despesas de produção”, “pronunciar-se sobre as vantagens de aquisição de material” e “pronunciar-se sobre a solução de divergências surgidas entre elementos de cada grupo de produção” (*idem, 3-5*).

No entanto, devido aos estatutos da cooperativa, a imposição da categoria de sócio fundador discriminava negativamente a entrada de novos elementos, a integração nas unidades de produção existentes e, sobretudo, a aprovação dos seus projetos de produção. João César Monteiro é dos poucos a dar conta dessa “política de compromisso da Direção” e das “contradições internas e externas em que o CPC se tem batido”, sobretudo em relação aos imperativos financeiros. O realizador acusou ainda publicamente o Conselho de Produção de arbitrariedade anti-estatutária na escolha dos projetos e a Direção da cooperativa de recorrer à calúnia e à “violência (ameaças de expulsão, votos de censura, represálias futuras aliás presentes, presentes e duras)” para silenciar vozes incômodas (Monteiro 1974, 77-80). Um pouco mais agressivo, Monteiro afirmava ainda que a cooperativa era “dominada por duas ou três

ratazanas que fomentam a discórdia entre os sócios e estabelecem, como *modus vivendi*, relações de força, fundadas no oportunismo, na hipocrisia, na dependência mais servil, etc.” (idem, 91).

Há vários testemunhos de alguns membros em relação à administração discriminatória da cooperativa, nomeadamente um grupo onde se incluíam António de Macedo, Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles, Henrique Espírito Santo, João Franco, Amílcar Lyra. Em Dezembro de 1973, estes membros do CPC reunir-se-iam na tentativa de criar uma nova cooperativa, a futura Cinequanon, cujos estatutos foram ultimados até ao mês seguinte. Contudo, a Revolução de Abril impediu a formalização da cooperativa no tempo previsto, só vindo a concretizar-se logo nos meses seguintes à Revolução (Macedo 2004).

Oportunamente, o início de atividade do Instituto Português de Cinema (IPC) iria funcionar também como alternativa para vários membros do CPC menos satisfeitos com a orientação programática e com a falta de solidariedade de alguns colegas na recepção de certos filmes produzidos sob o selo CPC. Findo o período experimental, o CPC haveria de subsistir quase exclusivamente à custa de subsídios individuais atribuídos a membros da cooperativa ou em colaboração com outras produtoras. A publicação do primeiro plano de produção do IPC, em Março de 1974, gerou grande expectativa devido ao anúncio de apoio financeiro a oito longas-metragens e cinco curtas.

Propositadamente ou não, o IPC lograra “sangrar” um dos principais “inimigos” à política cinematográfica oficial, permitindo “a continuação da política da Gulbenkian com outros meios” (Costa 1991, 13), ou seja, por meios controlados pelo próprio Estado. Simultaneamente, o IPC e o Conselho de Cinema faziam também valer “claramente uma vontade de saneamento” do cinema português, excluindo sobretudo os “tradicionais realizadores do cinema comercial, homens que de há 30 anos para cá têm feito uma triste carreira na cedência moral e na mediocridade profissional” (s.a. 1974, 22). Procurando reagir à suposta estratégia de “sangria” promovida pelo IPC, alguns membros do CPC propõem uma redefinição para a cooperativa: “poderá vir a concentrar a sua ação num programa de carácter mais experimental” (ibidem).

No pós-25 de Abril, “reagindo contra esta estatização do gosto cinematográfico, o IPC foi ocupado e procedeu-se ao reforço do movimento cooperativo. O 25 de Abril veio fragmentar definitivamente a unidade que restava ao CPC. O surgimento de cooperativas semelhantes (Cinequipa, Cinequanon, Grupo Zero, FilmForm, Prole Filme, entre outras) contribuiu também para a “sangria” do CPC que, acompanhando o PREC, transformou-se, “primeiro, num refúgio para alguns de nós — os que não aceitávamos o ‘diklat’ do IPC, tomado então pelo PC e pela 5.<sup>a</sup> Divisão — e, depois do 25 de Novembro, numa utópica tentativa de socializar o cinema português” (Lopes 1985, 70).

Entretanto, o próprio IPC promoveu a criação das ‘unidades de produção’ que trabalham de forma relativamente autónoma, escolhendo os seus próprios projetos.” (Grilo 2006, 25).

As “unidades de produção”, ou núcleos de produção, foram uma “experiência fugaz de coletivização do cinema” que vigorou no seio do IPC entre Maio de 1974 e Junho de 1976 e que propunha uma produção cinematográfica sob estrito controlo estatal, como “um instrumento de luta de classes no campo cultural”, e portanto fortemente partidárias. Como documenta José Filipe Costa, entre 1974-76 a repartição do poder oscilou sobretudo entre técnicos e realizadores que se juntavam nas cooperativas e aqueles com uma solução mais centralista que compunham as unidades de produção (Costa 2002).

Numa tentativa de sobrevivência política, em 1975, algumas cooperativas (CPC, Cinequanon, Cinequipa e Grupo Zero) ainda se associaram e criaram a Associação de Cooperativas e Organismo de Base da Atividade Cinematográfica (ACOBAC), mas as dificuldades eram enormes e o tempo das cooperativas na sociedade portuguesa parecia esgotar-se com o fim do PREC.

### **3. Conclusões**

Parece-me claro que o modo de produção cooperativo do CPC e de outras cooperativas similares só funcionou enquanto o grupo de cooperantes foi relativamente reduzido. Com a entrada de novos membros, a cooperativa

tornou-se “ingovernável” dado o orçamento disponível e os diversos projetos individuais em perspectiva.

Em Outubro de 74, João Matos Silva (1974, 31) sublinhava os objetivos da sua cooperativa: o desmantelamento do sistema de distribuição e exibição, tal como até aí tinha vigorado e o seu reenquadramento. Esta intervenção recuperava uma questão complexa: se, por um lado, a lei 7/71 permitiu “resolver” — temporariamente, ver-se-ia mais tarde — a questão da produção, garantindo um financiamento público regular, por outro, não operou nenhuma transformação idêntica nos sectores da distribuição e da exibição.

O CPC já tinha percebido que a chave para a sobrevivência da produção cinematográfica dependia da sua circulação. Por causa do suposto “divórcio” com o público português e do seu estatuto de independência em relação ao mercado, essa cooperativa optou por um modelo de circulação que privilegiou a internacionalização do cinema português, investindo na realização de ciclos e mostras e na presença de filmes portugueses em importantes certames cinematográficos internacionais.

O conturbado processo produtivo do filme *Amor de Perdição* (1976-78) de Manoel de Oliveira marcou simbolicamente a falência do modo de produção cooperativo e lançou um novo paradigma que vingaria na década de 1980. Marcou também o fim da “produção militante do ‘cinema de Abril’” e projetou a internacionalização do cinema português iniciada anos depois por António-Pedro Vasconcelos e Paulo Branco na VO Filmes, “produtora de filmes de autor, um pouco no espírito dos produtores franceses de arte e ensaio” (Grilo 2006, 27).

## BIBLIOGRAFIA

- s.a. 1974. “Cinema Português: Subsídios Oficiais. IPC — A política (de qualidade) no Comando”. *Cinéfilo*, 16 de março.
- Costa, João Bénard. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Costa, João Bénard. 2007. *Cinema Português — Anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



- Costa, José Filipe. 2002. *O Cinema ao Poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-75*. Lisboa: Hugin.
- Cunha, Paulo. 2005. *Os filhos bastardos. Afirmção e reconhecimento do novo cinema português 1967-74*. Coimbra: FLUC.
- Cunha, Paulo. 2012. "Os Anos 80." In *Cinema Português— Um Guia Essencial*. Rio de Janeiro (no prelo).
- Duarte, Fernando. 1964. "Três conceitos de produção." *Celulóide*, setembro.
- Grilo, João Mário. 2006. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Lopes, Fernando. 1985. "Centro Português de Cinema. Entrevista." In *Cinema Novo Português 1962-74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.
- Macedo, António. 2004. Entrevista inédita ao autor.
- Monteiro, João César. 1974. *Morituri te salutant*. Lisboa: &etc.
- Pina, Luís de. 1977. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Vega.
- Regulamento n.º1 do Centro Português de Cinema*. s.d.
- Silva, João Matos. 1974. "Entrevista a João Matos Silva." *Expresso*, 26 de outubro.
- Telles, António da Cunha. 1964. "Entrevista com Cunha Telles." *Celulóide*, janeiro.
- Telles, António da Cunha. 1985. "Primeira Fase do Cinema Novo Português." In *Cinema Novo Português 1962-74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

**Paulo Cunha** é doutorando em Estudos Contemporâneos na Universidade de Coimbra, com um projeto de investigação sobre o novo cinema português (1949-80) e membro do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra/CEIS20, onde integra o grupo de trabalho Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais. Completou a Licenciatura em História na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2001) e o Mestrado na mesma instituição (2005) com uma dissertação intitulada *Afirmção e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)*.