

**QUE FAREI COM ESTE CINEMA?
DA PROMOÇÃO DO POVO À CAPTAÇÃO DE AUDIÊNCIAS**

José Filipe Costa¹

Resumo: Em 1975, a exibição do filme *Que farei com esta espada?* (1975), de João César Monteiro, na RTP gerou um forte debate em torno do tema “cinema para elites, cinema para o povo”. Partindo dessa discussão, exploraremos a relação que se estabeleceu entre as ideias de povo e de cinema no pós-revolução. “Povo” era então a categoria politicamente mais operativa em torno da qual se gizaram ideias e práticas no que diz respeito à produção e distribuição cinematográficas. De que modo se pretendeu “promover” socialmente o povo e dar-lhe voz através do cinema? A que clivagens e críticas foi sujeita essa relação? Entre esse período e a contemporaneidade, outras categorias passaram a ocupar o lugar do “povo” enquanto horizonte ao qual o cinema se dirigia. Importa agora perguntar quais as implicações da deslocação e valorização destes termos.

Palavras-chave: revolução, povo, cinema militante, audiência

Email: jose.costa@rca.ac.uk

Em 1975, a exibição de *Que farei com esta espada?* de João César Monteiro fez estalar a polémica sobre que cinema produzir em Portugal no pós-revolução. Poderia aquele filme ajudar a promover social e politicamente o povo? O debate fez emergir a figura do povo como interlocutora privilegiada da relação das imagens com os seus espectadores, e ao mesmo tempo levantou questões complexas sobre como estabelecê-la. Em 1997, uma outra controvérsia sobre a programação do canal de televisão da SIC demonstrava o quanto a país tinha mudado em tão curto espaço de tempo: já não era o povo, mas a audiência a figura principal da discussão, mesmo que o primeiro fosse evocado como base legitimadora do novo discurso. Povo e audiência, não apenas duas palavras intermutáveis, mas figuras pertencentes a duas lógicas e dois sistemas que seguem em rotas bastante distintas.

Em julho do Verão Quente de 1975, o filme *Que farei com esta espada?* de João César Monteiro, foi exibido num domingo à tarde, na RTP. Seguiu-se-lhe o programa *Teleforum*, no qual se discutiu acaloradamente o filme numa mesa-redonda sob o lema “cinema para elites cinema para o povo”. O debate

¹ IADE.

continuou depois na edição do jornal *Expresso* de 12 de julho (Silva 1975), incluindo praticamente todos os participantes no programa televisivo: o realizador António Reis, os então professores da Faculdade de Letras, Eduardo Prado Coelho e Maria Alzira Seixo, o responsável dos Serviços de Cinema da Fundação Gulbenkian, João Bénard da Costa, a poetisa Sofia de Mello Breyner Andresen, o ministro da Comunicação Social Correia Jesuíno e o diretor Geral da Cultura, Vasco Pinto Leite.

A partir dos argumentos esgrimidos no debate então transcrito no *Expresso* é possível identificar os problemas postos pela emergência de um sujeito político no discurso público, em novos termos e com um novo alcance: o povo. Este povo que adquiria visibilidade nas palavras e nas imagens no pós-revolução, deve ser entendido aqui não tanto no sentido de corpo social da Nação, depositário do poder soberano, mas como o conjunto daqueles que estavam arredados do poder, da riqueza e da política e segundo a distinção feita por Agamben (2010). Não muito depois do golpe militar de 25 de Abril, os cineastas elegiam o povo colocado nas margens do poder como aquele que deveria ser promovido política e culturalmente através do cinema. Foram estas as suas primeiras palavras de ordem quando se juntaram no Sindicato dos Trabalhadores de Cinema, visando gizar as fundações de novas políticas cinematográficas (Costa 2002).

Não admira pois que fosse esta a questão de fundo do debate no *Expresso*: seria o filme de João César Monteiro uma forma de promover o povo? Para o ministro da Comunicação Social “uma obra como a de João César Monteiro é muito vanguardista, não tem impacto. De uma sondagem grosseira que fizemos, concluímos que as pessoas não a entenderam de facto e nas que entenderam a opinião é negativa.” Tanto as posições de Correia Jesuíno, como de Vasco Pinto Leite, que representavam o rosto mais visível do poder naquele debate, receberam a mais viva oposição por parte dos outros intervenientes. Para Maria Alzira Seixo “o filme era útil e revolucionário se arrancasse o espectador aos seus hábitos” (Silva 1975).

Mais do que discutir se o filme de Monteiro se encaixava na lógica implícita no tema do debate “cinema para o povo, cinema para as elites,” o que

interessa é entender de que modo o debate convocava noções sobre o povo e que tipo de relações eram estabelecidas entre o povo e o sector do cinema e entre estes e o Estado. Além disto, é possível perceber como muitas das questões levantadas estavam relacionadas com as tentativas de implementação de novas políticas cinematográficas em 75 e as tensões que estavam a gerar no sector. As intervenções dos responsáveis do governo, Correia Jesuíno e Vasco Pinto Leite, iam no sentido de chamar o Estado a desempenhar parte ativa na definição do tipo de relação que o cinema e a televisão deveriam estabelecer com o povo. Outro ponto sensível trazido ao debate era a forma em que o povo deveria ser representado através do filmes. Para Vasco Pinto Leite “não compete aos intelectuais de Lisboa escolherem pelo povo”, enquanto para Correia Jesuíno “a nossa função é fornecer obras que se pensa que correspondem ao gosto do público, que sejam legíveis, mas que os façam avançar um passo em frente” (Silva 1975).

As formulações dos dois responsáveis governamentais no artigo do *Expresso* não eram novidade no debate público em torno da definição do papel do cinema no pós-revolução. Um mês antes do *Teleforum*, tinha sido publicitada a muito esperada lista de filmes a apoiar pelo Instituto de Cinema Português, organismo tutelado por Correia Jesuíno. Antecedida de grande expectativa — dela resultariam os primeiros filmes subsidiados pelo Estado no pós-revolução — foi recebida em clima de grande controvérsia. Os cineastas ligados ao Cinema Novo, então agrupados nas cooperativas de produção cinematográfica, viram no plano de produção de 75 a consagração do critério de legibilidade nas escolhas dos filmes a produzir. Três dos projetos selecionados eram da autoria dos realizadores Artur Duarte, Constantino Esteves e Teixeira Duarte, que tinham feito filmes considerados populares na vigência do Estado Novo².

Para os cineastas do Cinema Novo, o IPC estava a promover a produção de filmes suscetíveis de granjear grande receptividade do público, “êxitos

² No caso de Artur Duarte, contam-se os seguintes títulos na sua filmografia: [O Costa do Castelo](#), (1943) [A Menina da Rádio](#) (1944), [O Leão da Estrela](#) (1947), [O Grande Elias](#) (1950).

populares de esquerda”, nas palavras de Alberto Seixas Santos³. É nesta linha de pensamento que se poderá compreender o teor das intervenções de Correia Jesuíno no *Expresso*: “Artur Duarte por seu lado poderia fazer um filme distrativo, tratando o seu tema “com eficiência e rapidez” (Silva 1975). Na época, o anúncio da lista de projetos aprovados pelo IPC levou mesmo os realizadores que se agrupavam nas cooperativas de cinema, a ameaçarem boicotar a presença do seus filmes em festivais internacionais, caso aquele plano de produção fosse avante (Costa 2002).

A relação do cinema com o povo afigurava-se assim muito mais complexa do que aquela que no início se tinha pensado como naturalmente decorrente da nova situação política. Várias concepções dessa relação estavam então em jogo, em tensão com as sucessivas mudanças de rumo político do país. Um outro episódio é disto bem sintomático: o grupo de trabalho do IPC que elaborou a lista dos filmes a apoiar em 1975, condicionou a aprovação final do projeto *A Recompensa* à aceitação de uma mudança no argumento por parte de Artur Duarte: o filme teria de terminar “*com a vitória da luta dos trabalhadores*”, no último plano, para assim obter o deferimento final⁴.

Não eram apenas as concepções dos responsáveis pelo cinema que eram questionadas nas páginas do *Expresso*. As campanhas da Dinamização Cultural da responsabilidade dos militares da quinta divisão do MFA, que incluíam muitas vezes a exibição de filmes com debates, eram criticadas por Sofia de Melo Breyner, por fazerem “endoutrinamento político”. Para Breyner, este apenas caberia aos partidos políticos. Um artigo demolidor na revista *M* (s.a. 1977b), cujo editor era João Botelho, fazia uma descrição satírica de uma sessão de cinema organizada para os trabalhadores que tinham ocupado a fábrica da Timex em janeiro de 1976, contra os despedimentos e *lock-out*. Segundo o articulista não identificado no texto, no debate que se seguiu ao filme, “o *expert*

³ Eis a afirmação de Seixas Santos na íntegra: “É a ideia deles que faz com que o primeiro subsidiado pós-25 de Abril seja um velho cineasta do cinema português, o Artur Duarte que tem um subsídio para fazer uma longa metragem baseado no fundo num critério, na minha opinião, completamente idiota. Que é a de que Artur Duarte tinha feito muitos êxitos populares e que bastava dar-lhe um argumento de esquerda para fazer um grande êxito de esquerda” (Costa 2002).

⁴ “Proposta para aprovação dos projetos cinematográficos apresentados ao IPC.” Arquivo pessoal de Henrique Espírito Santo.

cultural e político em voz sonante martela sem contemplações a sua leitura do filme”, numa reprodução da palavra do “saber do aparelho” que afirmava que “sem ligações ao partido o herói não podia ganhar” (idem, 48). O que para ele está em causa é a forma da dinamização da conversa com os espectadores, baseada numa “visão única redutora, política pré-feita.”

As questões levantadas pela ideia de promoção do povo através do cinema adquiriam grande visibilidade quando os realizadores se punham a refletir sobre o seu próprio papel ou quando concretizavam projetos de filmes no terreno, em colaboração com quem era filmado. Não existem muitos registos que traduzam este jogo complexo de questões com tanto vigor como um debate ocorrido entre Seixas Santos, Robert Kramer, Serge Daney e António Pedro Vasconcelos no festival da Figueira da Foz em setembro de 1975 (s.a. 1977a). Seixas Santos perguntava então qual seria o “fio” que podia “permitir colocar a câmara ao serviço das lutas dos explorados, dos operários e camponeses pobres” sem que isso equivalesse a reproduzir a “palavra telecomandada” que então circulava nos meios de comunicação (idem, 11). E como poderia isto acontecer se muitos dos cineastas que vinham do “quadro restrito da burguesia” estavam à partida “cortado” do contacto com as massas? No modo como vai formulando os problemas que se punham aos realizadores que faziam “investigações em meios diferentes daqueles em que tinham nascido” (idem, 15), Seixas Santos constrói um retrato sociológico do país e de como isto influía na relação dos que filmam com os que são filmados. Nas suas questões denota a consciência de que essa relação estava enformada por visões de classes e que era uma novidade transitar entre diferentes classes e mundos. Ele próprio terá experimentado as tensões decorrentes destes descentramentos e deslocamentos de classe, durante a rodagem de *A Lei da Terra* (1977) no Alentejo. Nessa altura, a equipa do Grupo Zero de que fazia parte⁵, mostrava em celeiros, durante a noite, o *Couraçado Pontemkim* (1925) aos espectadores que de dia se tornavam atores dos filmes que estavam a ser rodados por essa mesma equipa.

⁵ O Grupo Zero era uma cooperativa de cinema, sendo Seixas Santos um dos seus fundadores.

Estas inquietações eram partilhadas por alguns estrangeiros que vinham participar no movimento cinematográfico pós-revolucionário. O realizador norte-americano Robert Kramer afirmava nesse mesmo debate que teve lugar na Figueira da Foz que “o povo devia falar por si mesmo nos nossos filmes.” E isso exigia viajar, ir ao seu encontro, “trabalhar e viver com eles” para “que os sentimentos ou modos de ser de alguns fossem conhecidos por muitos” (s.a. 1977a). Esta ideia de um encontro entre cineastas e povo está no cerne da produção do filme *São Pedro da Cova* (1976), de Rui Simões. Surgido no âmbito do plano de atividades da Direção-Geral de Educação Permanente, *São Pedro da Cova* deriva de um “diálogo entre o cineasta e a população local, constituída na sua maioria por mineiros.” Na altura, Rui Simões dizia ser motivado por aquilo que resultaria “de um contacto de um tipo como eu, dum meio urbano que faz cinema, que vem de um outro mundo, com uma aldeia do Norte, de mineiros, que é um dormitório do Porto, uma das zonas mais marginais de um grande centro urbano” (Torres, 1980, 2-3). Depois de terminado, o filme foi estreado perante os seus próprios atores e fazedores, em São Pedro da Cova.

Mas, quando se proporciona o encontro dos cineastas com o povo, que imagem dele se pode devolver? Kramer que durante esse período filmou no Porto um grupo de trabalhadores que dançavam embriagados — uma sequência na qual considera estar contida a história do movimento da classe trabalhadora da Europa — quando chegou à mesa de montagem ouviu de colegas americanos que inseri-la no filme final revelaria um sentimento anticomunista. Acabou por desistir da sua inclusão, num contexto de guerra fria em que tudo se extremava — ou se era comunista ou anticomunista — conforme explicou numa entrevista dada a Sérgio Tréfaut, no filme *Outro País* (1999). Em 1975, a equipa de filmagens de Thomas Harlan acompanhou a entrada dos ocupantes no chamado palácio da Torre Bela. A sequência incluída no filme *Torre Bela* (1977) tornou-se célebre e gerou controvérsia logo na sua génese. O diretor de produção do filme, José Pedro dos Santos, que militava no Partido Comunista Português, discordava não apenas da ocupação do edifício, mas também da sua cobertura

fílmica. Para Santos, era ponto assente entre os militantes do PCP que se ocupava as terras, mas não as casas⁶.

Mais tarde, Harlan contou um episódio decorrente do impacto provocado pelo visionamento dessa mesma sequência de *Torre Bela*. Um determinado responsável do IPC (por si não nomeado), tentou anular a atribuição de nacionalidade portuguesa anteriormente atribuída ao filme, por este retratar os portugueses como animais. Até que ponto era possível conciliar estas visões no terreno? Como representar o povo ao mesmo tempo que se desejava promovê-lo socialmente? Serge Daney detetava esta preocupação nalguns sectores político-partidários: “para o sector dos puritanos marxistas é muito importante não mostrar o povo, quando o povo está alienado” (s.a. 1977).

Um diálogo entre duas personagens do *O meu nome é...* (1978) de Fernando Matos Silva coloca todas estas questões ao nível muito concreto da montagem de um filme militante. Numa situação ficcionada, um realizador interpretado pelo ator Rui Mendes discute com a sua companheira Clara as imagens captadas de uma campanha política, como poderiam ser úteis e moldadas segundo uma determinada perspetiva. Mais uma vez, vem à tona a forma de dar voz aos que são filmados:

Clara: Afinal o que viste nessas imagens? Não o que elas são, mas a justificação do que queres demonstrar. Utilizaste-as e o que elas representam. Não te podias entregar ao menos uma vez?

Realizador: Como é que podes afirmar o que são de facto essas imagens? E até que ponto a tua entrega não é demagogia? É um filme militante, não é descritivo, tem que ser útil.

Clara: Útil a quê? A que militância? Falas da construção de um partido, devias ter estado lá, tê-los ouvido. Tens a certeza de que é isso que eles querem? O importante é a mobilização à volta de objetivos muito concretos. É da prática que se chega à teoria e não o contrário...

⁶ Ver a este propósito as declarações de José Pedro dos Santos no filme *Linha Vermelha* (2011), de José Filipe Costa

Das questões debatidas durante este período, às vezes surgidas dos atritos e fraturas entre grupos e tendências, é pertinente reter algumas grandes linhas de força. É do modo como aquelas são formuladas que poderemos ver emergir, no pós-revolução, uma personagem central nas imagens — um povo que já não é aquele que foi construído pelo cinema salazarista, mas um povo que é questionado enquanto potencial fazedor das suas próprias imagens ou, por outras palavras, um povo como entidade ativa que pode ser politizada. A possibilidade desta politização não está, no entanto, isenta de contradições, sendo escrutinada nos seus limites e potencialidades. São assim discutidas as intrincadas relações que presidem à produção das imagens sobre o povo, o questionamento sobre quem detém o poder da máquina que faz e põe a circular as suas imagens, a relação hierárquica que se pode estabelecer entre os produtores dessas imagens e os que nelas são representados. Nos anos seguintes, estava-se ainda longe do encerramento deste debate, e surgia uma nova figura no discurso e nas práticas de produção e gestão das imagens: a audiência. O povo ainda era evocado como interlocutor dos produtores das imagens, mas em novos moldes, para legitimar a figura da audiência.

Em 1997, uma polémica que estalou nas páginas dos jornais era o sinal claro desta mudança de paradigma. Num contexto em que se avaliava a qualidade da programação de uma televisão privada, o então secretário de Estado da Comunicação Social Arons de Carvalho, afirmava numa entrevista que a SIC era capaz do melhor e do pior. Após a publicação destas declarações, Manuel Fonseca, programador-adjunto do canal veio a público dizer que “O pior da SIC Sr. Secretário de Estado, são os votos que deram a maioria ao Governo do seu primeiro-ministro. (...) O mesmo direito que permitiu a milhões de portugueses votar em si, autoriza-os também, por essa forma de voto que se chama audiência, a eleger os programas de que lhe agradam e eliminar os que não apreciam”⁷. Fonseca estabelecia assim uma relação direta entre audiência e o povo aqui entendido como sujeito político em nome do qual

⁷ Vale a pena atentar numa outra parte do texto de Fonseca: “Se, enquanto votos, os milhões de portugueses que, na crua linguagem sociológica, pertencem às classes C2 e D têm qualidade, explique-me Sr. secretário de Estado: que faz deles metecos quando querem ver-se representados na televisão como participantes ou como telespectadores?” (Fonseca 1997).

se exerce o poder. E adiantava que a programação da SIC tinha “sido o centro de uma revolução de mentalidade”, fazendo com que os “portugueses, finalmente, pudessem ser os protagonistas das suas próprias histórias.” E terminava o seu artigo dizendo que a SIC era o espelho do povo, enumerando as qualidades e defeitos deste (Fonseca 1997).

Seguindo a lógica de Fonseca, a televisão privada tinha atribuído aos portugueses o poder de se representarem no écran. A figura da audiência – principal instrumento de trabalho de uma televisão privada – passava a ser a mediadora da relação da TV com o seu público, adquirindo um poder representativo semelhante ao que tinha tido o povo, em nome do qual se desenhara um programa de produção e distribuição cinematográficas no pós-revolução. O seu raciocínio foi desmontado numa coluna assinada por António Guerreiro no jornal *Expresso*. Para este, “o povo da representação jurídico-política (ou o ‘povo’ tomado em qualquer uma das suas outras acepções) não se confunde jamais com as audiências” (Guerreiro 1997, 5).

O advento da televisão privada em 1992 fez parte de um processo de mudança, que não se traduziu apenas num jogo de palavras que balançava entre povo e audiência. Tratou-se de uma transformação de lógicas e de sistemas. A audiência medida e segmentada em várias classes, é algo a conquistar sempre em relação direta com a conquista de um mercado publicitário. A fidelização da audiência a um programa significa para a estação a fidelização aos seus anúncios publicitários e isto equivale à possibilidade de valorizar o seu espaço publicitário, granjeando assim mais receitas. Esta é aliás a lógica que Mariana Otero persegue no seu filme *Esta televisão é sua* (1997) sobre o funcionamento da SIC, uma lógica que impregna toda a relação da TV privada com o seu público⁸. A esta luz, o povo torna-se consumidor, como se infere das declarações de Fonseca, que na sua defesa da SIC, aludiu a uma canção popular de Quim Barreiros: “O bacalhau, os cheiros dele e os amores de outro são o resultado de um genuíno funcionamento do mercado que é o de existirem

⁸ Suscitando grande controvérsia quando foi exibido, *Esta televisão é sua* permanece um objeto filmico ímpar que nos apresenta uma perspetiva sobre as relações umbilicais estabelecidas entre o departamento de programação e o departamento comercial no interior de uma estação de televisão privada.

consumidores que perante, outras ofertas, preferem esta” (Fonseca 1997). Em poucas décadas, o povo tinha-se assim transvestido em audiência consumidora. Fonseca ainda tentava no seu texto fazer dialogar a categoria de audiência com a ideia de um povo que tinha estado arredado da capacidade de se representar no écran. Mas fora do horizonte deste debate estava a forma como se construía essa audiência e a possibilidade de fazer escolhas. A lógica em que esta se insere afasta-se em muito da lógica que sustentava a ideia de povo enquanto figura a promover: enquanto a noção de povo remete-nos para a esfera da cidadania, para o lugar que cada um desempenha numa determinada comunidade, a audiência, entidade mensurável, remete-nos para o lugar que cada um desempenha na cadeia de consumo.

BIBLIOGRAFIA

- s.a. 1977. “Sobre Brandos Costumes 2.” *M — Revista de Cinema*, 4 de junho.
- s.a. 1977a. “As ideias e a prática de Robert Kramer, conversa com Seixas Santos, Serge Daney, António-Pedro Vasconcelos, Serras Gago.” *M — Revista de Cinema*, 2 e 3 de fevereiro: 7-24.
- s.a. 1977b. “O Novo”. *M — Revista de Cinema*, 4 de junho: 47-50.
- Agamben, Giorgio. 2010. “O que é um povo?” In *A política dos muitos. Povo, classes e multidão*, coordenado por Bruno Peixe Dias e José Neves, 31-34. Lisboa: Tinta-da-china.
- Costa, José Filipe. 2002. *O cinema ao poder!* Lisboa: Hugin.
- Fonseca, Manuel. 1997. “O pior da SIC, o melhor do governo.” *Expresso*, 22 de novembro.
- Guerreiro, António. 1997. “O Telepovo.” *Expresso*, 29 de novembro: 5.
- Silva, Helena Vaz. 1975. “A arte é o futuro no presente.” *Expresso*, 12 de julho: 18-19.
- Torres, Roma. 1980. “Função do cineasta: um trabalho experimental e de pesquisa” *JN — Boletim do Instituto Português de Cinema*, 22 de abril: 1-3.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS CONSULTADAS

Expresso, Lisboa.

M – Revista de Cinema, Porto.

JN - Boletim do Instituto Português de Cinema, Lisboa