

## CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES DA MANEIRA DE PRODUZIR CINEMA EM PORTUGAL

Leandro Mendonça<sup>1</sup>

**Resumo:** A ideia de cinema nacional inflectida pelas noções de qualidade, autoria e indústria são os eixos gerais dos trabalhos com o conceito de modo de produção cinematográfica. Uma descrição de alguns dos elementos singulares que podem ser usados para caracterizar um modo de produção é o ponto de partida para explorar possíveis continuidades entre as práticas de realização de filmes em Portugal. Pode ser possível encontrar uma linha histórica de continuidade entre essas práticas de produção que descrevem o próprio modo de produção e as suas transformações em vários de seus momentos históricos. Ainda nesta direção o fato da disciplina da História do Cinema encontrar-se num entrecruzamento das questões da história cultural, da história econômica e da história da arte indica uma necessidade de desenvolvimento metodológico que revele relações entre o objeto estético e suas condições de realização. O objetivo é esclarecer que, apesar da análise do objeto estético ser central para a compreensão de uma cinematografia é impositiva a busca de conjuntos de dados que possam iluminar os muitos espaços onde a cinematografia portuguesa pode trabalhar. Não se poderá entender a operação historiográfica da história do cinema sem levantarem-se quais devem ser esses objetos de pesquisa. Assim como se pode com a análise sobre as condições de produção do início do século XX responder perguntas sobre os anos 40 e 50 devemos analisar os anos 40 e 50 para refletir sobre como nos anos 60 e 70 a cinematografia portuguesa naturalizou âmbitos conceituais e práticas de realização.

**Email:** lridades@ig.com.br

### Objetivos da exposição

O processo de apreensão e exposição de trabalhos no âmbito da AIM é a origem desse texto que, por essa razão, sofre com alguma aspereza deixada pelo trabalho de adaptação da fluidez da fala para a cadência da linguagem escrita. O que interessa aqui é construir espaços de interlocução entre as exposições feitas na mesa G3 — O cinema português e seus modos de produção coordenada por mim e com a minha participação (“Modo de produção e a questão das continuidades das maneiras de produzir cinema em Portugal”), de minha orientanda Monica da Silva Pereira (“A Produção Fílmica do CPC”) e dos professores Jorge Luiz Cruz (“A segunda metade da década cinematográfica

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense (UFF).

de 1970 em Portugal”) e Paulo Cunha (“Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção”). O objetivo, no momento da apresentação e agora na publicação eletrônica, é o de consolidar determinada forma de pensar e abordar a história do cinema.

Dentro da sequência de ligações lógicas que atravessa as questões sobre o conceito de modo de produção<sup>2</sup> no cinema e o espaço dos cinemas periféricos, que, por sua vez é coerente com a história do cinema português e seus vários modos de produção, implanta-se a compreensão da necessidade de operar um conjunto de continuidades e descontinuidades expressas claramente nas condições objetivas relativas à capacidade técnica e econômica de produzir filmes. Esta mesma capacidade se mostra interpenetrada pelas questões de distribuição e circulação, da expressão de uma identidade nacional que gera ou é capaz de gerar reconhecimento crítico, artístico, expressivo e por fim histórico. Assim, é a raiz de uma abordagem que pretende em seu desenvolvimento trabalhar novas fontes e diferenciar-se de uma forma de construção mais tradicional.

### **Interfaces conceituais**

Os significados dos termos produtor e produção podem ser trabalhados no sentido de um elemento profissional. Nesta direção, ele é uma das posições principais de uma equipe cinematográfica e funciona como ponto de conexão entre a vontade do realizador e a capacidade real de execução do projeto que possui, obviamente, várias limitações. Foi este o tema dos trabalhos do Jorge Cruz e Paulo Cunha. No tratamento dado pelo trabalho da Monica Pereira encontramos um significado diferente que impacta efeitos mesmo de institucionalização das produtoras e/ou dos cineastas. Esse efeito tem como principal resultado prático o surgimento de órgãos públicos que o vão sustentar e desenvolver. Aqui o evento histórico do aparecimento do CPC como uma das

---

<sup>2</sup> O conceito de modo de produção foi desenvolvido no meu doutoramento exatamente em uma tentativa de explicar a convivência de vários sistemas de produção coetaneamente, porém não consentaneamente. As cooperativas de produção são casos da evolução de um sistema próprio. Para maior esclarecimento cito minha tese de doutoramento “Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico” (Mendonça 2007).

soluções para o problema da produção de filmes em Portugal representa o fim de um processo e o início de outro que pode explicar muito da maneira de ser e de existir cinema no país. Esta afirmação implica analisar (análise impossível para os efeitos desse texto) a possível criação de uma oposição entre a história da arte e da estética cinematográfica e a história econômica do cinema. Falar em oposição aqui não é assumir uma incapacidade de coexistência, e sim abrir-se sobre o problema posto pelas limitações que o sistema produtivo impõe sobre a liberdade/possibilidade de criação e expressão de cada filme e realizador. Ainda na mesma direção, temos que enfrentar um tipo de desaparecimento da ideia de cinema nacional para muitos estudiosos e teóricos do cinema. Entretanto, o financiamento e capacidade de circulação têm caráter nacional e o resultado final desses modos/sistemas de produção restringe, de maneira muito clara, o tipo de objeto artístico produzido em cada cinematografia. Pode-se afirmar que a ideia de cinema nacional perdeu força, fato que não foi acompanhado por capacidade de produção que não tenha ligação com a criação de um campo da estética nacional.

O conceito de cinema nacional foi trabalhado na teoria do cinema, por alguns estudiosos, em busca de defini-lo em termos econômicos. É o caso de Andrew Higson que afirma

“First, there is the possibility of defining national cinema in economic terms, establishing a conceptual correspondence between the terms 'national cinema' and 'the domestic film industry', and therefore being concerned with such questions as: where are these films made, and by whom? Who owns and controls the industrial infrastructures, the production companies, the distributors and the exhibition circuits? Second, there is the possibility of a text-based approach to national cinema. Here the key questions become: what are these films about? Do they share a common style or world view? What sort of projections of the national character do they offer?” (Higson 1989, 36)

A questão da projeção de uma identidade ou caráter nacional pelo cinema enfrenta os mesmos problemas de afirmação que podemos encontrar em outras artes. No caso do cinema, devemos tratar a questão levando em conta que o desenvolvimento dos insumos para o cinema, seja no Brasil ou em Portugal, não cria uma correspondência entre a expressão “cinema nacional” e a expressão “indústria nacional de filmes”. Não está muito claro dentro desses sistemas/modos de produção o valor comercial dos filmes. O real valor está na proposta artística e autoral e muitas vezes o que se vê é a absorção de realizadores em nichos de financiamento/produção de indústrias de cinemas nacionais melhor estabelecidas. As indústrias cinematográficas pior organizadas têm grande dificuldade de distribuir qualquer que seja o filme no circuito do cinema dominante, o que impede parte da recepção crítica para muitos dos filmes produzidos. Para superar este problema e obter uma recepção crítica (com o correspondente aumento do capital artístico do realizador) existem algumas pequenas entradas, principalmente pela via dos festivais internacionais.

Como a grande maioria das produções cinematográficas locais tem baixa penetração (não só nos mercados do cinema hegemônico, mas também nos mercados nacionais) em termos de público, tempo de exibição, recepção crítica e arrecadação, a ideia de cinema nacional acaba por ser utilizada como se descrevesse um gênero ou, quando muito um *arqui-gênero*. A existência de uma cinematografia nacional pode, entre várias outras características, ser encarada como

“a strategy of cultural (and economic) resistance; a means of asserting national autonomy in the face of (usually) Hollywood's international domination. ... Histories of national cinema can only therefore really be understood as histories of crisis and conflict, of resistance and negotiation. But also, in another way, they are histories of a business seeking a secure footing in the market-place, enabling the maximisation of an industry's profits while at the same time bolstering a nation's cultural standing.” (Higson 1989, 36)

O cinema nacional então é, certamente, parte da conformação da identidade nacional e a existência de uma história do sistema de produção com seus procedimentos, mecanismos de atribuição de importância e escolhas do que vai ser produzido limita fortemente as opções dos realizadores. Tais fatos nos indicam a conclusão de ser a estética nacional, em si mesma, decorrente do modo/sistema de produção institucionalizado. Se isso é assim, não é possível encontrar as explicações nos trabalhos feitos para a história do cinema baseados na recepção crítica/valor autoral e artístico dos filmes. Dentro de um determinado espaço geográfico, que pode ser nacional ou não, existem algumas alternativas viáveis para a produção de filmes, em chave industrial ou em formato autoral. As pressões impostas por um esfumaçamento do estado nacional na Europa contemporânea são uma demonstração cabal da importância da questão nacional. O Observatório Europeu do Audiovisual no relatório de 2012 indica a fraqueza da ocupação dos cinemas nacionais. Pelo menos metade dos países do bloco tem menos de 15% de “market share”. Importante reparar que a maior ocupação é a do cinema francês, 41,6% em 2011 e a menor é a portuguesa com os filmes portugueses responsáveis por apenas 0,7% dos ingressos vendidos. Vale a pena olhar o quadro do “market share” do filme nacional na Europa.

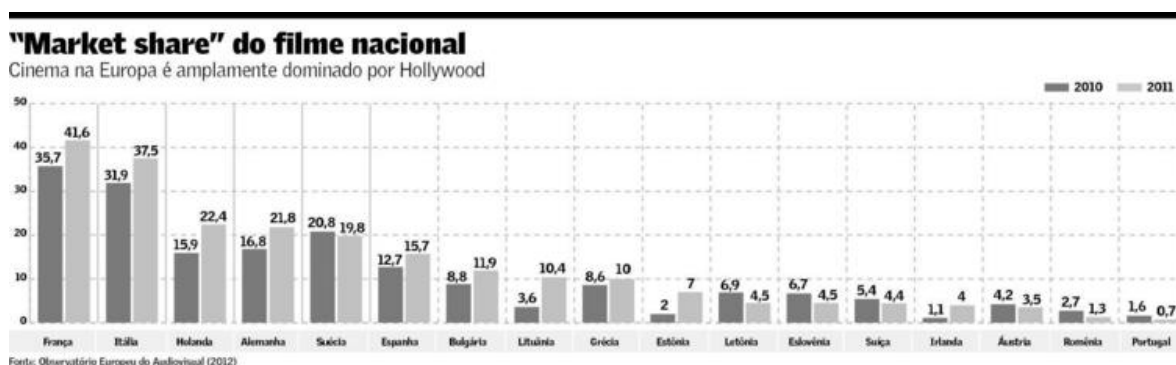


Gráfico 1: “Market share” do filme nacional. In Sousa 2013.

O quadro nos mostra a continuidade de vários sistemas de produção surgidos no âmbito da recuperação após a segunda grande guerra. Um fator principal desses sistemas é o forte subsídio estatal. O interessante aqui é que, apenas a questão do subsídio não redundava, nos espaços nacionais, em

resultados semelhantes. Isso esclarece a variabilidade como cada forma específica de subsidiar age em cada mercado. A robustez da tradição do cinema francês aparece como ponto de partida diferenciado, o que garantiu neste mercado não só uma maior ocupação pelo produto lá produzido, bem como mecanismos mais sofisticados de suportar a produção de filmes com apelo mais comercial. Também garantiu o controle de espaços de recepção/reconhecimento crítico que rendem ao cinema francês ou produzido em França uma capacidade maior de circulação/distribuição. O fato do estado, nos 27 países da Comunidade Europeia, subsidiar o cinema é um ponto de partida para descrever como o discurso europeístas não superar o nexos histórico de cada espaço nacional com sua característica e desenvolvimento próprios. O fato de em Portugal cogitar-se na não existência de um cinema português não é facilmente intercomunicável com cinemas nacionais de outra tradição.

### **Continuidades e descontinuidades**

O que temos é, topograficamente, uma construção em forma de funil onde, metaforicamente, na ponta do funil está o estado que mantém políticas de fomento e regulação e na parte larga estão os realizadores. Neste formato não fica claro se ao subsidiar os órgãos de fomento mantém a capacidade de direcionar a produção. Como são muitas as maneiras de fomentar a existência, por exemplo, de financiamento baseado em números da bilheteria é um sinal da tentativa de ocupar o mercado comercial, não só dentro de seu mercado nacional, mas também fora dele. Com mais dinheiro disponível na mão do produtor ou da empresa produtora maior poder de barganha existirá para a penetração em outros mercados. Podemos então afirmar que mesmo com subsídios estatais os mercados nacionais que possuíam tradição comercial tiveram também o interesse, na formulação de sua política pública, de incluir mecanismos que possam sustentar, contra o cinema hegemônico, parte de seus produtores comerciais. Claro está um mecanismo de continuidade que é suportado pela existência de agentes sociais que demandam e por fim

conseguem sua sobrevivência, como empresários, através de um mecanismo de proteção afeito às políticas industriais.

Entretanto não vemos aqui a face, mais presente ainda nos espaços muito pressionados pelo cinema comercial, da arte do cinema e de seus aspectos autorais. A discussão sobre em que medida a política de suporte, fomento e subsídio impacta a estética cinematográfica ou se ela tem em seu bojo características que são, na realidade, complementares em relação à força do cinema comercial que ocupa em mercados como Portugal 99,3 % das telas. Se usarmos como patamar o número irrisório de ocupação de apenas 0,7 % e olharmos em direção ao passado teremos uma principal descontinuidade e uma continuidade. A descontinuidade diz respeito à comédia portuguesa e seu pretense sucesso comercial. Se alguma vez o cinema português teve a capacidade de ocupar seu próprio mercado em moldes mais favoráveis, acima de 20 %, é certamente importante responder por que hoje não é mais capaz.

Uma continuidade interessante diz respeito ao aparecimento do CPC e da certeza do diagnóstico do grupo de realizadores envolvidos em sua fundação de não ser possível produzir cinema em Portugal sem financiamento a fundo perdido. O desdobramento mais aparente dessas questões é o desenvolvimento de um sistema de subsídios e fomento que não tem nenhuma ligação com o mercado e comércio cinematográfico. Importa as pesquisas tentar responder se a contrapartida de liberdade de criação é uma realidade ou se apenas se forma um sistema/modo de produção que baseado na existência de privilégios. A história do cinema em Portugal tem a oportunidade de contar, como fazem as cinematografias mais fortes, como funciona a base do fazer cinematográfico.

Nas relações entre a história e a teoria do cinema Sklar aponta que uma “teoria hiperativa e uma história pouco desenvolvida não deixam espaço para o diálogo entre as duas práticas” (Sklar 1988, 20) e indica mais assertivamente “que transações culturais ocorreram na audiência ... entendendo a formação e a transformação cultural, o significado cultural das representações, a relação entre modos de produção cultural e recepção” (idem, 22). Neste sentido, é pertinente afirmar a força de conformação cultural da instituição cinema em sua relação com uma dada nacionalidade. Certamente a questão de um estilo

cinematográfico pan-europeu<sup>3</sup> baseado em coproduções reforça os motivos de centrar-se o nexos nos sistemas/modo de produção. Assim, as reações que clamam por direcionar a produção para filmes de arte e a conjuntura decorrente são centrais para entendermos os objetivos, tanto dos cineastas, como de agentes do campo da recepção com a crítica e mesmo do estado que financia, não só a produção dos filmes, como a construção e a manutenção das infraestruturas. Assim sendo, quando pensamos em um desenvolvimento em décadas, a dos anos quarenta representa e é representada como uma tentativa de consolidação não de um estilo português, mas de uma cinematografia portuguesa.

## BIBLIOGRAFIA

- Baptista, Tiago. 2009. “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português.” *Estudos do Século XX* 9: 305-24.
- Higson, Andrew. 1989. “The concept of national cinema.” *Screen* 30(4): 36-47.
- Mendonça, Leandro José. 2007. “Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico.” Tese de doutorado, ECA-USP.
- Observatório Europeu do Audiovisual. 2013. *The Yearbook 2012: Television, cinema, video and on-demand audiovisual services in Europe*. s.l.: OEA.
- Sklar, Robert. 1988. “Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies.” *Radical History Review* 41, spring: 11-36.
- Sousa, Ana Paula. 2013. “Uma fórmula para enfrentar o domínio de Hollywood.” *Valor Econômico*, 30 de Janeiro.  
<http://www.valor.com.br/cultura/2988362/uma-formula-para-enfrentar-o-dominio-de-hollywood>.

---

<sup>3</sup> De Grazia, Victoria. 1989. “Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960.” *The Journal of Modern History* 61(1): 53-87 *apud* Baptista 2009, 306.