



**O cinema na televisão pública portuguesa  
Um olhar sobre os *magazines* cinematográficos  
atualmente exibidos na RTP**

**Cátia Filipa Soares da Silva Cardoso**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos ou mestrado integrado)

Orientadora: Prof. Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira  
Coorientadora: Prof. Doutora Catarina Sales Barbas de Oliveira

**outubro de 2020**

**Folha em branco**

**“O cinema é só um sonho”**

Cinema Paradiso, (1988), de Giuseppe Tornatore

**“O sonho comanda a vida”**

António Gedeão *in* Pedra Filosofal

**Folha em branco**

## **Dedicatória**

A todas as pessoas que me falaram sobre cinema.

A todas as pessoas que me mostraram filmes.

A todas as pessoas que me fizeram apaixonar por esta arte:

sétima para tantas; tantas vezes primeira para mim.

**Folha em branco**

## Agradecimentos

Foi um percurso sinuoso, repleto de curvas e contracurvas. É possível que não tenha nas mãos dedos suficientes que permitam contar o número de vezes que ousei questionar a conclusão deste percurso, por várias e variadas razões. Mantiveram-me focada nos objetivos e ambições as palavras da minha mãe e do meu pai. A eles agradeço por tudo, desde o primeiro dia, em que fizeram comigo a viagem de mais de 240 quilómetros até à Covilhã, até aqui: à dissertação que tantas vezes me instaram a concluir. Pelo incentivo à realização de mestrado — dando-me, como sempre, total liberdade na escolha do curso, da instituição de ensino e da cidade — por todo o apoio e suporte financeiro, logístico e emocional estou-lhes, como sempre, imensamente grata e empenhada no processo de os deixar orgulhosos em cada meta cortada, não sendo esta exceção.

À restante família agradeço pelo contínuo apoio e motivação. Agradeço por me acompanharem nas minhas ambições e em momentos importantes do meu percurso académico, designadamente aqueles que estão inerentes a este trabalho de investigação. Agradeço-lhes com o mesmo empenho no processo de os deixar orgulhosos acima descrito.

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Ana Catarina Pereira, por ter aceitado orientar-me e por o ter feito de forma sempre construtiva e rigorosa. Agradeço igualmente à minha coorientadora, Professora Doutora Catarina Sales, pela ajuda imprescindível no trabalho empírico. Se esta dissertação me permitiu ultrapassar limites e crescer no campo da investigação científica, sendo simultaneamente cada vez mais exigente comigo e com a bibliografia a que recorro, à minha orientação o posso agradecer.

Também agradeço ao meu diretor de curso, Professor Doutor Paulo Cunha, por prontamente me ter disponibilizado bibliografia e por ter estado sempre disponível para facultar contactos, sugerir fontes alternativas e colaborar neste projeto quando assim necessitei.

Agradeço ainda à minha turma de mestrado por toda a partilha de momentos e ideias. Graças a estas pessoas aprendi para além do plano curricular e conheci outras perspetivas e experiências, o que foi — e continua a ser — enriquecedor. À Ana agradeço pelo incentivo à aventura de embarcar neste mestrado, na cidade da Covilhã. Assim, teve — seguramente para ambas — outro sabor.

Escrever uma dissertação de mestrado exige tempo. Por isso, estou grata aos meus amigos e às minhas amigas pela compreensão. Não foi possível participar em todos os planos, ter marcado presença em todos os cafés e jantares ou ter acompanhado todos os passeios. Não obstante, também estas pessoas contribuíram para que aprendesse a organizar melhor o (nunca muito) tempo. Obrigada, André, Cátia, João, Rafael e Sara. Às amigas de sempre, a frequentar mestrados de áreas totalmente distintas da minha, agradeço o *feedback*, a disponibilidade para reverem partes da dissertação e ajudar em traduções. É sempre um privilégio traçar um percurso e deixar-vos fazer parte dele: Clara, Joana e Tânia.

Quero também deixar aqui o meu agradecimento a todas as pessoas que colaboraram comigo em prol deste trabalho, a todas as pessoas que responderam ao inquérito e, especialmente, a todas as pessoas que prontamente se disponibilizaram para serem entrevistadas. Um grande agradecimento ao Mário Augusto e ao Tiago Alves, pela disponibilidade para conversarmos sobre os programas e cedência de informações e contactos.

Obrigada também a todas as pessoas que participaram no inquérito e colaboraram na sua divulgação, pois não teria sido possível concretizar o trabalho empírico sem essa ajuda.

A todos os meus professores, a todas as minhas professoras, e a todas as pessoas — muitas sem o saberem — que me fizeram pensar o cinema, a televisão, a comunicação social no geral, bem como a cultura, de uma forma mais além, estarei sempre grata.

**Folha em branco**

## Resumo

Desde os seus primórdios que o cinema fornece material noticioso para páginas de revistas e jornais, tendo a crítica sido um dos géneros mais destacados no âmbito da informação sobre cinema em publicações de todo o mundo. Portugal não foi exceção. Por outro lado, também a televisão pública portuguesa, desde a sua existência, deu destaque ao cinema, apresentando conteúdos para além da exibição dos filmes, tais como comentários às obras. Não obstante, de certo modo, fomos constatando que o espaço atribuído à crítica de cinema, na televisão pública portuguesa, não foi o mais expressivo, por comparação com o número de programas de cariz mais objetivo e informativo ou de entretenimento, que contemplam a sétima arte.

A presente investigação visa olhar para os atuais programas sobre cinema que são exibidos na televisão pública aberta — RTP 1 e RTP 2 — compreendendo os seus propósitos, filosofias e conteúdos que privilegia, bem como o seu impacto nos telespectadores. Procura ainda perceber que conteúdos podem complementar a programação já existente e em que moldes. Além da revisão da literatura, esta dissertação apresenta fontes diretas, através de entrevistas realizadas a responsáveis por programas sobre cinema da televisão pública portuguesa, jornalistas de cultura, críticos de cinema e académicos. Ainda na parte empírica deste trabalho, também as pessoas com acesso à RTP foram inquiridas, por questionário, por forma a conhecermos a relação dos programas com telespectadores e ficarmos a par dos interesses da audiência relativamente a conteúdos sobre cinema.

Dos resultados obtidos, verificamos que a comunicação de cinema, na televisão pública, tal como a exibição de filmes, poder-se-ia complementar com mais informação sobre o contexto de cada obra e ainda com um espaço de debate sobre as narrativas.

## Palavras-chave

Crítica de cinema; cultura; jornalismo cultural; *magazines* cinematográficos; televisão pública portuguesa.

**Folha em branco**

## **Abstract**

Since its beginnings, cinema has provided new materials for magazine pages and newspapers, being criticism one of the most prominent genres in the field of information about cinema in publications all around the world. Portugal was no exception. It can be stated that portuguese public television, since its existence, has given importance to cinema, presenting relevant contents such as comments on cinematic works, besides just showing films. However, in a certain way, we found that the space provided to film criticism, on portuguese public television, was not the most expressive, in comparison with the number of more objective and informative or entertainment programs, which contemplate the seventh art.

The present investigation aims to look at the present cinema programs that are shown on public open television - RTP 1 and RTP 2 - understanding its purposes, philosophies and the content it privileges, as well as its impact on viewers. It also seeks to understand which content can complement the existing programming and in which way. Still in relation to the literature review, this dissertation presents direct sources, through interviews with those responsible for the programs, cultural journalists, film critics and academics. Also in the empirical part of this work, people with access to RTP were also interviewed, through a questionnaire, in order to get to know the relation of the programs with viewers and to be aware of the audience's interests regarding cinema content.

From the results obtained, we verified that cinema communication, on public television, as well as the exhibition of films, could be complemented with more information about the context of each cinematic work and also with a space for debate on narratives.

## **Key words**

Film criticism; culture; cultural journalism; cinematographic magazines; portuguese public television.

**Folha em branco**

# Índice

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
Tema e problema	3
Hipóteses de investigação	4
Metodologia	6
Estrutura da dissertação	8
<b>Capítulo 1 – Da cultura à crítica de cinema</b>	<b>11</b>
1.1 Propostas de definição de cultura	11
1.2 Jornalismo cultural	17
1.2.1 Jornalismo de cinema	23
1.3 Crítica de cinema	26
<b>Capítulo 2 – Os <i>magazines</i> cinematográficos da televisão pública portuguesa</b>	<b>33</b>
2.1 Breve contextualização	33
2.2 <i>Janela Indiscreta</i>	39
2.2.1 O espaço da crítica de cinema na televisão pública portuguesa	46
2.3 <i>Cinemax Curtas</i>	50
2.3.1 O papel das instituições públicas de ensino na divulgação dos seus filmes	57
<b>Capítulo 3 – A relação dos telespectadores com os <i>magazines</i> cinematográficos da RTP</b>	<b>62</b>
3.1 Apresentação do trabalho empírico	62
3.2 Apresentação, discussão e análise dos resultados do inquérito	64
3.2.1 Caracterização da amostra	65
3.2.2 Discussão dos dados	66

3.3 Proposta de magazine para a televisão pública portuguesa	74
<b>Considerações finais</b>	84
<b>Referências</b>	88
<b>Anexos</b>	95

**Folha em branco**

## Lista de tabelas e gráficos

Tabela 1 — Audiência média <i>Janela Indiscreta</i> — Total Dia Consolidado	45
Tabela 2 — Audiência média <i>Cinemax Curtas</i> — Total Dia Consolidado	55
Tabela 3 — Idade dos inquiridos	65
Tabela 4 — Proposta de programa sobre cinema para a RTP	82
Gráfico 1 — Escolaridade dos inquiridos	66
Gráfico 2 — Relação dos telespectadores com <i>Janela Indiscreta</i>	67
Gráfico 3 — Motivos que levam a ver <i>Janela Indiscreta</i>	67
Gráfico 4 — Relação dos telespectadores com <i>Cinemax Curtas</i>	68
Gráfico 5 — Motivos que levam a ver <i>Cinemax Curtas</i>	68
Gráfico 6 — Interesse em ver curtas-metragens portuguesas	69
Gráfico 7 — Consumo frequente de críticas de cinema	70
Gráfico 8 — O que interessa aos inquiridos saber sobre um filme	71
Gráfico 9 — Onde preferem os inquiridos ver filmes de curta duração	72
Gráfico 10 — Conteúdos de preferência para um programa sobre cinema a ser exibido num canal da RTP	72
Gráfico 11 — Recetividade dos inquiridos a um debate cinematográfico exibido na televisão	73
Gráfico 12 — Onde preferem os inquiridos ver um programa sobre cinema	74

**Folha em branco**

## **Lista de acrónimos**

DGS	Direção Geral da Saúde
ERC	Entidade Reguladora para a Comunicação Social
ESTC	Escola Superior de Teatro e Cinema
ICA	Instituto do Cinema e Audiovisual
INATEL	Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores
PNC	Plano Nacional de Cinema
RTP	Rádio e Televisão Portuguesa
TV	Televisão
UBI	Universidade da Beira Interior
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

**Folha em branco**

# Introdução

Em 1911, no *Manifesto das Sete Artes*, Ricciotto Canudo distinguiu artes do espaço (pintura, escultura e arquitetura) de artes do tempo (música, dança e poesia) e apontou o cinema como a arte do espaço e do tempo, considerando-o a sétima, ou seja, a síntese das anteriores.

Sendo igualmente uma ferramenta de comunicação — como entendemos que toda a arte é — desde a sua existência que o cinema surge nos órgãos de comunicação social. Nos primórdios da sétima arte, os irmãos Lumière chegaram a registar imagens de vários acontecimentos, por toda a Europa, destinadas a jornais cinematográficos. Mas foi em França que apareceram as primeiras publicações, as primeiras críticas de cinema, bem como uma das publicações com escritos sobre cinema mais significativa nesse âmbito: a *Cahiers du Cinéma*, fundada, em 1951, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca e que contou com colaboradores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer ou Claude Chabrol (Lourenço, 2016).

Em Portugal, no início do século XX, surgiram as primeiras publicações especializadas: *Cine-Revista* (Porto, 1912), *O Foco* (Torres Novas, 1913), *Cine-Revista* (Lisboa, 1917), *O Film* (Lisboa, 1919), *O Animatógrafo* (Évora, 1919) e *Porto Cinematográfico* (Porto, 1919) (Mangorrinha, 2014: 4). Em 1927, o *Diário de Lisboa* é o primeiro jornal diário a incluir uma página dedicada exclusivamente ao cinema. Contudo, só a partir de 1967 é que o jornal fomentou a crítica cinematográfica, através das colaborações de Lauro António e Eduardo Prado Coelho (Cunha, 2008). Também na televisão, desde o início da RTP (1957) que o cinema ocupou um espaço muitas vezes de destaque. Aliás, o Estado Novo<sup>1</sup> teve ao seu dispor um novo meio para exibir filmes politizados e transmitir as mensagens que pretendia: “a televisão pública privilegiou de forma clara certos realizadores, nomeadamente alguns dos cineastas mais próximos do poder político” (Cunha, 2011).

A presença do cinema na televisão atravessou e sujeitou-se aos tempos e às transformações políticas, sociais e culturais, bem como às alterações da linguagem televisiva. A televisão não tem hoje o poder que tinha há décadas, pois o digital revolucionou todos os meios de comunicação social, sem exceção, de forma direta ou indireta. Por outro lado, a linguagem cinematográfica também sofreu alterações, conforme aponta André Bazin, na obra *O que é o cinema?*. De resto, Bazin considera que o cinema é jovem, contrariamente à literatura, ao teatro, à música e à pintura.

---

<sup>1</sup>Regime que entrou em vigor em Portugal em 1933 e “durante o qual as liberdades individuais e coletivas são limitadas”. Terminou em 1974, após a Revolução de 25 de abril. Fonte: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-estado-novo/>

Atualmente, os meios de comunicação como a televisão e os jornais lutam, muitas vezes, para resistirem às transformações que o digital trouxe para as sociedades. Ainda assim, o cinema vai sendo um dos assuntos que domina os meios impressos, no contexto da cultura<sup>2</sup>. Aquilo que nos propomos estudar é o cinema na televisão pública portuguesa, na contemporaneidade, designadamente a partir de 2016 — uma escala cronológica que tem em conta o calendário letivo, a previsível relação qualidade/tempo da investigação e ainda o conjunto de informações que foi possível alcançar junto das fontes utilizadas, nomeadamente a RTP que nos facultou dados relativos a audiências.

O nosso objetivo é compreender o espaço que ocupa o cinema na televisão pública e de que forma é que este é comunicado nos espaços da programação exclusivamente dedicados ao assunto. Pretendemos, entre outros objetivos, verificar se essa comunicação é feita atualmente através de informação, em detrimento da crítica.

Neste contexto, a presente dissertação debruça-se sobre os programas que são exibidos nos canais abertos da RTP, RTP 1 e RTP 2 — sendo que ambos os programas em estudo são anteriores a 2016 e, por isso, faremos, sempre que se considere necessário, as devidas contextualizações. Atualmente, são transmitidos na RTP 1 o programa *Janela Indiscreta*, um *magazine* sobre a atualidade do cinema, conduzido por Mário Augusto, e na RTP 2 o programa *Cinemax Curtas*, com apresentação de Tiago Alves e que exhibe filmes de curta duração.

O cinema, pela sua complexidade de ser arte técnica (Nogueira, 2010: 31), arte tecnológica (Paiva, 2008: 89) e também um meio de comunicação (Freitas Gutfreind, 2005), permite ser abordado de diferentes perspetivas, podendo um filme levantar inúmeras e distintas reflexões, por vezes, com um grau de análise mais rigoroso e aprofundado.

Creemos que o cinema é, tal como sugere Canudo (1911), a síntese de todas as artes. E será também a arte mais próxima do meio televisivo, pelo uso da imagem em movimento. Se outrora as linguagens eram distintas, hoje atravessamos uma era mais híbrida, consequência, entre outros fatores, da afirmação do digital, em que nem sempre é fácil distinguir as linguagens — da linguagem cinematográfica fazem agora parte novos formatos, como o cinema *mobile*. Não obstante, entendemos pertinente olhar para a relação do cinema com a televisão.

Propomo-nos, desta forma, investigar o cinema na televisão pública portuguesa na contemporaneidade, estudando os programas atualmente exibidos: os seus propósitos, conteúdos e impacto nos telespectadores, e principalmente a forma como noticiam,

---

<sup>2</sup>Segundo os resultados do estudo “A Cultura na Primeira Página”, que analisou as primeiras páginas dos jornais portugueses, entre 2000 e 2010, o cinema é o segundo tema de cultura com mais destaque nas primeiras páginas (Baptista, 2017).

comunicam e/ou criticam o cinema. Para tal, apresentamos previamente as hipóteses de investigação que propomos confirmar ou refutar, e damos ainda nota da metodologia que pretendemos adotar, terminando esta introdução com a apresentação da estrutura da dissertação.

## **Tema e problema**

A problemática deste trabalho passa por responder à pergunta: como é noticiado, divulgado e/ou criticado, atualmente, o cinema nos espaços exclusivamente dedicados à sétima arte na programação dos canais generalistas da RTP?

Para chegar a uma resposta — ou a várias possibilidades de resposta — será necessário responder igualmente a outras questões mais concretas que se debruçam sobre os vários pontos abordados:

- Como podemos olhar atualmente para a cultura?
- Quais são as especificidades do jornalismo cultural, enquanto área informativa na qual se devem inserir os assuntos relacionados com o cinema?
- Dentro do jornalismo cultural, quais são as especificidades do jornalismo de cinema?
- Quais os programas que existem, atualmente, na televisão, exclusivamente dedicados ao cinema?
- O espaço da crítica está a desaparecer, em Portugal, dando lugar à informação sobre cinema?
- Os programas da televisão pública dão igual destaque ao cinema estrangeiro e ao cinema português?
- Os programas de cinema da televisão pública têm relação com as escolas e universidades portuguesas ou com o Plano Nacional de Cinema?
- Os programas da televisão pública podem contribuir para a cultura cineclubista dos portugueses?
- O público português consome programas televisivos culturais, designadamente sobre cinema?

Perante as perguntas acima elencadas, percebemos a diversidade dos conteúdos a analisar. Nesse sentido, para encontramos respostas para todas as questões, verificamos, desde já, que será necessária uma metodologia ampla.

Por outro lado, podemos ainda verificar que muitas das perguntas apresentam caráter aberto. Portanto, nesta lógica, podemos considerar que estamos perante um trabalho que exige uma análise mais qualitativa do que quantitativa.

## **Hipóteses de investigação**

Definido o tema da dissertação, torna-se relevante traçar algumas hipóteses de investigação que permitam, através da sua comprovação ou refutação, chegar a conclusões que ilustrem a atualidade da informação, divulgação e crítica de cinema na televisão pública portuguesa e que nos permitam obter respostas às perguntas colocadas. Nesse sentido, foram estabelecidas quatro hipóteses que acreditamos serem as necessárias para alcançarmos o objetivo final.

### **H1: Os programas sobre cinema exibidos atualmente na televisão pública portuguesa contribuem para a educação do olhar dos telespectadores portugueses.**

O *Cinemax Curtas* exhibe cinema universitário português e dinamiza conversas com estudantes de cinema.

Por sua vez, o *Janela Indiscreta* dá a conhecer os filmes que estreiam em Portugal, proporcionando considerações e observações do jornalista Mário Augusto sobre os mesmos.

O objetivo desta hipótese é verificar quais os contributos dos programas em termos de educação do olhar dos portugueses, que horizontes pode abrir a diversidade dos filmes exibidos e abordados, bem como se a exibição de trabalhos de estudantes de cinema pode contribuir para a educação do olhar do público português.

### **H2: O magazine *Janela Indiscreta* privilegia a divulgação cinematográfica, em detrimento da crítica de cinema.**

Pretendemos compreender com esta hipótese o papel da crítica de cinema na televisão pública portuguesa. Ou seja, compreender se, para o programa, é mais importante dar a conhecer os filmes que existem, permitindo ao espectador escolher quais quer ver, sem a intenção de influenciar as suas escolhas, ou, por outro lado, se é mais relevante dizer ao espectador quais os filmes que, na opinião do crítico, são melhores e valem mais a pena ser vistos.

É também com esta hipótese que pretendemos verificar se a crítica de cinema, em Portugal, está a desaparecer<sup>3</sup>, dando lugar à informação sobre cinema, tendo como pano de fundo o caso concreto da televisão pública.

---

<sup>3</sup>Vários autores contemporâneos que têm estudado o jornalismo cultural, têm afirmado o caráter reflexivo da crítica considerando simultaneamente que esta está a perder destaque nos media e que o jornalismo cultural se está a converter em jornalismo de divulgação. Dora Santos Silva, Jaime Lourenço, Filipa Subtil e, inclusivamente, Mário Vargas Llosa são defensores deste ponto de vista.

### **H3: Há uma componente pedagógica no programa *Cinemax Curtas*.**

Tendo em conta que o *Cinemax Curtas* exhibe filmes nacionais, de jovens estudantes, torna-se importante saber se essa exibição decorre de uma eventual relação do programa com as instituições de ensino.

Com a presente hipótese pretendemos verificar se existe relação entre o programa em estudo e as escolas e universidades portuguesas. Do mesmo modo, o objetivo desta hipótese passa ainda por perceber se essa relação, a existir, se faz através, por exemplo, do Plano Nacional de Cinema.

Simultaneamente, tencionamos verificar se há relação entre o programa e os cineclubes portugueses e se o programa pode servir como fomento para a cultura cineclubista portuguesa, bem como para a criação de cinéfilos.

### **H4: Os programas sobre cinema na televisão pública portuguesa estão em linha com o interesse dos portugueses pelo assunto.**

As audiências, pelo papel que podem ter no que diz respeito ao lucro de um canal televisivo, assumem uma certa importância, principalmente para os canais privados<sup>4</sup>.

Segundo o artigo 57<sup>o</sup> da Lei da Televisão, “o Estado assegura o financiamento do serviço público de televisão e zela pela sua adequada aplicação”. Desta forma, por ser a televisão do Estado, a RTP tem o privilégio de não depender das audiências para ser financeiramente suportada, pelo que pode incluir na sua programação conteúdos culturais e educacionais que não vão necessariamente ao encontro dos gostos ou interesses da maioria dos cidadãos.

A diretora da RTP 2, Teresa Paixão, considera-a um “canal cultural para minorias que promove o pensamento tanto em crianças como em adultos” (Paixão, 2016, online)<sup>5</sup>.

Com a presente dissertação, pretendemos, da mesma forma, refletir sobre a afirmação de Teresa Paixão, sendo que, para tal, iremos inquirir os telespectadores da televisão pública, em prol de ficarmos a par daquilo que são os seus interesses por conteúdos sobre cinema.

---

<sup>4</sup>“A verdadeira televisão pública é aquela independente do poder económico (não visa ao lucro)” (Scor-Sim: 2007 *apud* Juliana de Sousa Matos *in* Público X Privado: as responsabilidades da televisão em usufruir uma concessão pública); “Os programadores têm uma grande responsabilidade, na medida em que têm de atrair audiências, que significam mais investimento publicitário e, por consequência, receitas para a televisão” (SIC *apud* Ana Paula Fernandes *in* Televisão do público: um estudo sobre a realidade portuguesa).

<sup>5</sup>Em entrevista para o *site* da RTP.

## **Metodologia**

Perante as questões e os objetivos explanados, associados à ambição de um trabalho de análise qualitativa, torna-se relevante criar métodos de investigação que permitam alcançar os fins a que nos propomos. Para obtermos conclusões o mais pertinentes possível, optamos por uma abordagem multimetodologica (Creswell & Plano Clark, 2011) para que, ao utilizarmos diferentes caminhos em busca de respostas a uma mesma pergunta (triangulação metodológica e dos dados) possamos obter o máximo de informação e potencializar o rigor na sua interpretação.

## **Revisão da literatura**

Numa dissertação com o âmbito de investigação aqui já brevemente demarcado, é importante conhecer e refletir sobre o que já foi escrito sobre o cinema nos media, sendo que não existem, ainda, muitos estudos que se foquem exclusivamente na presença do cinema na televisão, e menos ainda na presença do cinema na televisão pública portuguesa. Portanto teremos inclusive de recorrer, por vezes, a artigos mais amplos, sobre jornalismo cultural, procurando nestes tudo o que se possa relacionar com o cinema e com o cinema na televisão.

Autores como Dora Santos Silva, que tem estudado o jornalismo cultural, bem como Paulo Cunha e Tito Cardoso e Cunha, autores de textos sobre a crítica, são fontes de relevância nesta investigação. *A Civilização do Espetáculo*, de Mário Vargas Llosa, e *A Locomotiva dos Sonhos*, de Eduardo Paz Barroso, são igualmente obras pertinentes para o estudo que pretendemos concretizar, tal como *Apocalípticos e Integrados* de Umberto Eco. Interessam-nos ainda as perspetivas de autores como Thomas Storns Eliot, George Steiner, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy e Frédéric Martel, sendo que cada um na sua época publicou reflexões sobre o conceito de cultura.

No âmbito da dissertação proposta é ainda essencial rever literatura sobre televisão. Neste sentido, destacamos o livro *Vamos falar de televisão*, de Lopes da Silva e Vasco Hogan Teves, a obra *Crise no Castelo da Cultura. Das estrelas para os ecrãs* de Moisés Lemos Martins e ainda a perspetiva de Eduardo Cintra Torres em *Televisão do Século XXI*. Outro documento pertinente para a investigação que propomos é a dissertação de mestrado de Jaime Lourenço, *Um Olhar Sobre o Jornalismo de Cinema na Televisão Portuguesa – O Caso do Cinebox da TVI24*, já que estabelece a ligação entre jornalismo e cinema apresentando um estudo de caso com alguns pontos em comum com o trabalho que pretendemos levar a cabo.

Com a revisão da literatura pretendemos encontrar contextualizações e justificações que nos permitam compreender mais amplamente o cinema na televisão pública portuguesa,

na contemporaneidade, tendo em conta os conceitos de cultura, jornalismo cultural e de cinema e crítica.

### **Técnica de entrevista — entrevistas abertas a informantes privilegiados**

As entrevistas inserem-se na parte empírica desta investigação. Um trabalho empírico é, segundo Manuela Magalhães Hill e Andrew Hill, “uma investigação em que se fazem observações para compreender melhor o fenómeno a estudar”, sendo que as ciências sociais “têm por base investigações empíricas porque as observações deste tipo de investigação podem ser utilizadas para construir explicações ou teorias mais adequadas” (Hill & Hill, 2012: 19).

Esta técnica será um instrumento importante no estudo que propomos, pois permitirá obter respostas concretas sobre o cinema nos outros meios de comunicação social, designadamente na televisão pública portuguesa, dando voz direta a quem estuda tais temas e os trabalha. Esta opção é particularmente relevante quando não existem, ainda, muitos estudos sobre o cinema na televisão.

Desta forma, é pertinente entrevistar jornalistas que se dediquem a noticiar assuntos cinematográficos. Mário Augusto (*Janela Indiscreta*) e Tiago Alves (*Cinemax Curtas*) são fontes obrigatórias para compreendermos os programas da RTP. Conhecer a visão de outros críticos de cinema sobre a comunicação cinematográfica atual é outro dos nossos objetivos. Assim, tornar-se-á oportuno entrevistar profissionais como a jornalista e crítica Cláudia Marques Santos (*Revista Visão*), o jornalista e crítico Vasco Câmara (*Público*), assim como a cineasta Sabrina D. Marques (que escreve para o blogue *À Pala de Walsh*).

No contexto da exibição de filmes de estudantes, no *Cinemax Curtas*, torna-se ainda pertinente entrevistar diretores de cursos de cinema de instituições públicas de ensino superior. Esta fase da investigação passa também assim pelas entrevistas ao subdiretor do departamento de cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema, João Milagre, bem como ao diretor do mestrado em cinema da Universidade da Beira Interior, Paulo Cunha. A editora de cultura da direção de informação da RTP, Teresa Nicolau, e a realizadora Luísa Sequeira, que foi apresentadora do programa *Fotograma* (um *magazine* sobre cinema em língua portuguesa exibido na RTP N entre 2007 e 2010), também se revelam fontes estratégicas para o estudo proposto.

### **Inquérito por questionário**

Além das entrevistas, a parte empírica será concretizada através de um inquérito por questionário. Não será possível obter todas as respostas que nos propomos encontrar

sem inquirirmos os telespectadores acerca do cinema na televisão pública portuguesa, de forma a compreender como é que os portugueses veem e usufruem dos conteúdos exibidos, bem como o impacto que tais conteúdos têm na sua educação cinematográfica. Com as respostas, pretendemos compreender se os conteúdos e filosofias dos programas sobre cinema atualmente exibidos na televisão pública portuguesa estão em linha com os interesses dos telespectadores portugueses.

Por outro lado, será ainda relevante conhecer as perspetivas das pessoas com acesso à televisão portuguesa e perceber que conteúdos sobre cinema é que lhes interessaria ver na RTP. É, porém, fundamental ressaltar logo à partida que não tendo sido possível abordar uma amostra representativa da população portuguesa, os resultados deste inquérito são indicativos dos resultados apenas para a população em estudo e não para a totalidade da população nacional.

## **Estrutura da dissertação**

Para observarmos a forma como o cinema é hoje comunicado na televisão torna-se importante compreender, primeiramente, em que quadros e contextos se fez a comunicação sobre cinema, desde os primórdios. A imprensa teve um papel importante na informação sobre cinema, mas também na crítica de cinema, através do jornalismo cultural — por um lado, através de publicações dedicadas especialmente à cultura e, por outro lado, contando com profissionais (jornalistas) especializados na área cultural. Nesse sentido, entendemos que é importante começar por refletir sobre o que é a cultura — ou seja, de certa forma, o que se entende que deve ser abordado pelo jornalismo cultural. Por isso, no primeiro capítulo, apresentamos propostas de definição de cultura de autores com perspetivas diferentes, com o objetivo de, seguidamente, procurarmos entender melhor o jornalismo cultural — quais os seus propósitos, objetivos e géneros privilegiados — bem como compreender as principais tendências e transformações desta editoria do jornalismo, assim como da crítica. Para a concretização deste trabalho é imprescindível abordar a crítica de cinema do ponto de vista das suas possíveis definições, mas também da evolução que esta sofreu até aos nossos dias, uma evolução fortemente marcada pelo digital e pela redução do seu espaço na imprensa. Nesse subcapítulo, procuramos definições e teorias acerca da crítica de cinema, bem como quais as suas características e propósitos. Através da revisão da literatura, o objetivo do primeiro capítulo é, essencialmente, encontrarmos bases que contextualizem e sustentem a investigação que estamos a desenvolver.

No segundo capítulo da dissertação, o foco são os programas dedicados exclusivamente ao cinema e que fazem, atualmente, parte da programação da RTP 1 e RTP 2. Fazemos, desde logo, uma breve contextualização, em que damos nota da relação entre a televisão

pública e o cinema, bem como de programas que já existiram nos canais da RTP (não apenas nos dois que estudamos especificamente, mas também, olhando por exemplo, para a RTP 3 e RTP Memória). Não podemos também aqui deixar de ter em conta os avanços digitais que permitem que a RTP tenha uma plataforma (RTP *Play*) através da qual é possível aceder a conteúdos que já passaram pela televisão — e até a conteúdos exclusivos — o que mostra como a televisão atuou perante o desenvolvimento do digital. Também neste capítulo procuramos verificar as hipóteses 1), 2) e 3), pois trata-se de conhecer estes programas, olhando-os na grelha de programação, visioná-los e analisá-los e ainda entrevistar os seus apresentadores que têm um papel direto nas escolhas dos filmes sobre os quais se fala ou que se exhibe. Para esta parte da dissertação, as entrevistas realizadas assumem um importante contributo no sentido de compreender melhor os programas e as possibilidades de se falar sobre cinema. Os *magazines* cinematográficos<sup>6</sup> atualmente exibidos na televisão pública portuguesa, *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas*, são analisados por esta ordem, uma vez que o *Cinemax Curtas* é o mais recente. Na análise ao *Janela Indiscreta* refletimos sobre a crítica de cinema na televisão pública, enquanto na análise ao *Cinemax Curtas* abordamos a relação do programa com as instituições públicas de ensino superior, que têm cursos de cinema.

No terceiro capítulo, questionamos telespectadores da televisão pública portuguesa, através de um inquérito por questionário, para saber, por um lado, qual a sua relação com os programas que estudamos, e, por outro, o que gostariam de ver na televisão pública. Ainda que a RTP tenha a liberdade de fazer programação sem preocupações sobre o que pode ter mais audiências, e ainda que a RTP 2 se assuma, desde logo, como um canal cultural para minorias, entendemos que é pertinente conhecer os interesses dos telespectadores no que diz respeito ao cinema. Esta parte do trabalho visa complementar a nossa investigação, enriquecendo-a através da vertente empírica, ampliando assim a metodologia à qual recorreremos. Os espaços da televisão pública portuguesa dedicados exclusivamente ao cinema e que são exibidos atualmente têm filosofias, objetivos e apresentam formatos distintos. Em comum, estará a missão de serviço público inerente à RTP. Não obstante, o que ainda se pode fazer? Será que existe alguma fórmula para um programa ideal sobre cinema para ser exibido pela televisão pública portuguesa? A partir dos resultados obtidos com o inquérito, concluímos o capítulo com uma proposta de *magazine* para a televisão pública. A proposta tem ainda em consideração a informação recolhida através das entrevistas realizadas, ou seja, as

---

<sup>6</sup>Segundo o Dicionário teórico e crítico de cinema, da autoria de Jacques Aumont e Michel Marie (2001), cinematográfico “designa, a princípio, tudo o que é exterior ao filme, retroativa e prospectivamente, sua fabricação técnica, seu sistema de produção, sua exploração e sua recepção pelo público”.

perspetivas de profissionais a quem colocamos questões relativas aos conteúdos sobre cinema, em falta na televisão pública.

De uma maneira geral, não pretendemos encontrar todas as respostas, mas principalmente formular novas perguntas no âmbito das quais possamos continuar a pesquisar e a refletir sobre estes assuntos que, de resto, acompanham (com mais ou menos rapidez) a evolução dos tempos.

# CAPÍTULO 1

## Da cultura à crítica de cinema

### 1.1 Propostas de definição de cultura

*A cultura estabeleceu sempre categorias sociais entre aqueles que a cultivavam, a enriqueciam com contributos diversos, a faziam progredir e aqueles que não se entendiam com ela, a desprezavam ou ignoravam, ou dela eram excluídos por razões sociais e económicas. Em todas as épocas históricas, até na nossa, numa sociedade havia pessoas cultas e incultas e, entre os dois extremos, pessoas mais ou menos cultas ou mais ou menos incultas e esta classificação tornava-se bastante clara para o mundo inteiro porque regia para todos um mesmo sistema de valores, critérios culturais e maneiras de pensar, julgar e comportar-se. No nosso tempo isto mudou. A noção de culta alargou-se tanto que, ainda que ninguém se atreva a reconhecê-lo de maneira explícita, se esfumou.*

Mário Vargas Llosa, 2012

Definir cultura é uma tarefa complexa, desde logo porque os agentes culturais e os produtos resultantes da prática cultural se vão transformando ao longo dos tempos, perante o surgimento de novos desafios tecnológicos, mudanças de paradigmas e mentalidades, bem como contestações políticas, debates éticos que se traduzem no surgimento de novos temas abordados em livros, filmes, peças de teatro, etc.

A partir do século XX são agregadas novas demandas político-sociais, muitas delas de teor cultural. Ecologia; gênero, orientação sexual; modos de vida; estilos de sociabilidade; comportamentos; desigualdades societárias; diferenças étnicas, religiosas e nacionais; diversidade cultural; valores sociais distintos etc (Rubim, 2007: 36).

Ainda assim, se considerarmos que o cinema é cultura, tal como os programas de televisão sobre cinema, torna-se relevante que, antes de passarmos à sua análise, olhemos para propostas de definição e para perspectivas diversas que nos permitam, não encontrar uma definição única e clara do conceito de cultura, mas sim ter noção da amplitude do mesmo e conhecer diferentes formas de ver e pensar a cultura, constituindo-a como base para a nossa futura reflexão. A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO refere que:

a cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as formas de viver em comunidade, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (UNESCO, 2002).

Não obstante, ao longo dos tempos, vários autores têm procurado refletir acerca do conceito de cultura e têm, inclusive, apresentado diferentes interpretações. A definição de cultura tem assimilado novas propostas que assentam, por vezes, em conceitos distintos.

Se até metade do século XIX, foi preponderante a noção de cultura ‘clássica’ ligada ao erudito e às artes superiores, tendência que ainda se verifica em alguns media culturais, com a emergência da sociedade de massas, duas grandes concepções se articularam — uma emergente do pensamento marxista e outra liberal — com diferentes visões sobre a cultura de massas (Santos Silva, 2009: 92).

Neste sentido, a autora salienta ainda que, “a partir da segunda metade do século XIX, com o surgimento do conceito antropológico de cultura, esta deixou de ser exclusiva das elites iluminadas e estendeu-se ao povo, ficando conhecida como cultura popular” (Santos Silva, 2009: 93). Dora Santos Silva destaca Adorno e Horkheimer, da Escola de Frankfurt, criadores do conceito de indústria cultural que separa a arte superior e inferior e os *Cultural Studies* “que rompem com a distinção entre cultura de elite e cultura popular, não restringindo cultura à produção artística, mas incluindo todas as expressões e valores de um povo” (Santos Silva, 2009: 92). “A partir de meados dos anos 80, o termo ‘cultura’ começou a ser indissociável das indústrias culturais e, nos finais dos anos 90, das indústrias criativas” (Santos Silva, 2009). Neste sentido, a autora remete para a dupla significação da definição da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural que representa, por um lado, as manifestações artísticas comuns e, por outro, o espectro cultural alargado de uma sociedade e os seus modos de ser e fazer (Santos Silva, 2009: 92). De toda a definição da UNESCO, interessa, para este estudo, a cultura que diz respeito às artes e às letras.

Em *Notas para a definição de cultura*, cuja primeira publicação data de 1948, T. S. Eliot defende três sentidos para a cultura: a cultura do indivíduo, a cultura do grupo ou classe e a cultura da sociedade. Segundo o autor, as três instâncias não se podem isolar umas das outras, devendo ser considerados “ao mesmo tempo os três sentidos de ‘cultura’” (Eliot, 1988: 36). O autor falava da existência de uma “cultura superior” e de uma “cultura inferior”: “há naturalmente culturas superiores e culturas inferiores, e as culturas superiores em geral são distinguidas por diferenciação de função, de modo a se poder falar do estrato da sociedade menos culto e do mais culto” (Eliot, 1988: 148). Mas Eliot refere ainda uma ideia particularmente pertinente quando diz que “entender cultura é entender o povo” (p. 55). É por entendermos que não podemos falar de cultura sem falar também com as pessoas que dela desfrutam que, no capítulo 3, analisaremos as opiniões de telespectadores portugueses, aos quais daremos palavra, através de inquérito.

Por sua vez, em *Apocalípticos e Integrados*, obra publicada pela primeira vez em 1964, Umberto Eco reconhece que a noção de cultura requeria então “uma reelaboração e uma reformulação” (Eco, 1991: 33). A obra apresenta uma perspetiva mais centrada na cultura de massas, em que Umberto Eco considera que esta não é típica de um regime capitalista, mas antes nasce de uma sociedade em que a massa dos cidadãos participa com igualdade

de direitos na vida pública, no consumo e desfruta das comunicações, ou seja, nasce em qualquer sociedade industrial. Sendo que a cultura de massas não ocupou nem retirou o lugar de uma suposta cultura superior, apenas se difundiu entre as massas que antes não tinham qualquer acesso a cultura e distintas formas de expressão, contribuindo para eliminar diferenças sociais e unificar sensibilidades nacionais (Eco, 1991: 62-66). Eco defende também que os *mass media* não são elitistas nem culturalmente conservadores, e vai mais longe, apontando que “constituem um conjunto de novas linguagens, introduziram novas maneiras de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos” (Eco, 1991: 67). Nesta linha de pensamento, podemos referir que a televisão veio trazer novas linguagens e poderá mesmo conjugar novas maneiras de falar sobre cinema.

Em 1971, é publicado pela primeira vez *No castelo do barba azul: algumas notas para a redefinição de cultura*, em que George Steiner defende que nas manifestações de então, a que chama de “pós cultura”, os produtos da formação clássica diluem-se e degradam-se no mercado ou são colocados à força em museus (Steiner, 1992: 114). Além de questionar se as humanidades humanizam, Steiner considera que a definição da cultura do presente e do futuro deve ter em conta não apenas as artes como a música e o cinema, mas também as ciências da natureza e a matemática. Esta parece-nos uma definição demasiado abrangente para o estudo que propomos.

Numa perspetiva complementar, em *O que é a cultura*, José Luiz Santos estabelece duas conceções: aspetos de uma realidade social e conhecimento, ideias e crenças de um povo. Assim, por um lado, a cultura é “uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade” e, por outro lado, é “uma construção histórica, seja como conceção seja como dimensão do processo social” (Santos, 1983: 44-45). Não obstante, o autor vê a cultura como um resíduo pela forma como esta é tratada, sendo relegada por agentes políticos e sociedade, para depois de temas considerados mais importantes da vida social, tais como saúde, política e religião.

Assim, extrai-se as atividades diretamente ligadas ao conhecimento no sentido amplo das áreas da ciência, da tecnologia, da educação, das comunicações, do sistema jurídico, do sistema político, às vezes a religião e os esportes. O que sobra é chamado de cultura (Santos, 1983: 49).

A ideia mais interessante referida por Santos e que se distancia do que Eliot defendeu é que “não há nenhuma lei natural que diga que as características de uma cultura a façam superior a outras” (Santos, 1983: 17). Objetivamente, não se conhece nenhuma lei que defenda uma “cultura superior” e uma “cultura inferior”. Não há nenhuma lei que defina que um filme é melhor do que o outro e, por isso, parece-nos que na definição de cultura haverá sempre subjetividade.

Mais recentemente, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy vêm dizer que a cultura de massas fez com que a cultura deixasse de ser produzida apenas pelas elites e pelos intelectuais,

sendo agora produzida por toda a gente “sem fronteiras nacionais nem de classe” (Lipovetsky & Serroy, 2010: 88). Esta acessibilidade da cultura é, aparentemente, um aspeto positivo e integrador. Já no entender dos autores, os produtos de massas são “estritamente efémeros, feitos para não durar”. Lipovetsky e Serroy consideram o cinema a “linguagem representativa dos tempos modernos” (Lipovetsky & Serroy, 2010: 91), mas apontam que a indústria de Hollywood “mundializa” os filmes. Isto é, Hollywood produz, de acordo com esta ideia, filmes efémeros e que não duram no tempo. É por isso que a argumentação dos autores entende que o valor das obras é, hoje, o valor comercial das mesmas. Assim, um filme não vale pelo sucesso técnico e/ou estético, mas antes pelo seu valor no mercado. Esta questão de, atualmente, o valor comercial prevalecer está presente também na ótica de Martel.

Na perspetiva de Frédéric Martel (2010), temos hoje uma “Cultura *Mainstream*” na qual prevalece o valor comercial, em detrimento do valor artístico, contribuindo o primeiro para influenciar e, em última instância, definir o segundo. “Todos começam a entender a sério a cultura comercial, não apenas economicamente, como uma indústria poderosa, mas também como arte”<sup>7</sup> (Martel, 2010: 162). Ou seja, e trazendo a questão para o cinema, um filme com muitos espectadores será bom e um filme com poucos espectadores será mau, segundo a avaliação comercial. Da mesma forma que, segundo esta perspetiva, um programa de televisão só será bom se tiver uma grande audiência e, caso tenha uma audiência baixa, é porque não é bom, segundo o valor hoje atribuído aos conteúdos.

No livro *A Civilização do Espetáculo*, Mário Vargas Llosa apresenta um cenário desolador para a cultura, considerando que não apenas as definições se têm modificado, mas também a própria cultura tem adquirido novos contornos nas suas diversas práticas, estando atualmente numa fase em que perdeu qualidades e essência: “a cultura, no sentido que tradicionalmente se deu a esse vocábulo, está nos nossos dias prestes a desaparecer” (Llosa, 2012: 11). Llosa contextualiza a cultura, apresentando exemplos de definições e fazendo uma crítica ao espetáculo em que considera que esta foi transformada, pois, “na civilização do espetáculo, o intelectual só interessa se seguir o jogo na moda e se se tornar o bobo da corte” (Llosa, 2012: 43). Segundo o autor, a civilização do espetáculo, que é a sociedade atual, é aquela onde a cultura só serve para entreter, tendo perdido as suas capacidades de educar e fazer pensar sobre assuntos importantes para a sociedade.

Mário Vargas Llosa publicou *A Civilização do Espetáculo*, em 2012, depois de, em 1967, Guy Debord ter publicado *A Sociedade do Espetáculo*, defendendo que na sociedade

---

<sup>7</sup>Tradução própria de “*Todos empiezan a tomarse en serio la cultura comercial, no sólo economicamente, como una industria poderosa, sino también como arte*” (Martel, 2010: 162)

industrial moderna, onde triunfou o capitalismo e a classe operária foi derrotada, a alienação dominou a vida social e converteu-a numa representação em que tudo o que é espontâneo, autêntico e genuíno foi substituído pelo artificial e pelo falso (Llosa, 2012: 21-22). Por sua vez, a obra de Llosa, e segundo o próprio:

cinge-se ao âmbito da cultura, entendida não como mero epifenómeno da vida económica e social, mas sim como realidade autónoma, feita de ideias, valores estéticos e éticos, e obras de arte e literárias que interagem com o resto da vida social e são frequentemente, em vez de reflexos, fonte dos fenómenos sociais, económicos, políticos e até religiosos (Llosa, 2012: 23).

Considerando perspetivas de vários autores<sup>8</sup> que procuraram definir cultura, Llosa conclui que houve uma “mudança traumática da qual surgiu uma nova realidade na qual só subsistem os rastros daquela que veio substituir” e, por isso, define civilização do espetáculo como “a de um mundo onde o primeiro lugar na tabela de valores vigente é ocupado pelo entretenimento e onde divertir-se, fugir ao aborrecimento, é a paixão universal” (Llosa, 2012: 32). Um dos fatores que, segundo o autor, contribuiu para essa civilização foi a “democratização da cultura”, que levou ao desaparecimento da alta cultura. “Esta louvável filosofia teve o indesejado efeito de trivializar e vulgarizar a vida cultural, onde um certo facilitismo formal e a superficialidade do conteúdo dos produtos culturais se justificavam em virtude do propósito cívico de chegar ao maior número” (Llosa, 2012: 33). Para o autor, os fatores acima referidos, bem como a massificação a que se junta a frivolidade da cultura do tempo atual, igualaram e uniformizaram a cultura “ao ponto de uma ópera de Verdi, a filosofia de Kant, um concerto dos Rolling Stones e um espetáculo do Cirque du Soleil se equivalerem”.

O cinema, que é, claro, sempre foi uma arte de entretenimento, orientado para o grande público, teve ao mesmo tempo, no seu seio, às vezes uma corrente marginal e outras vezes central, grandes talentos que, apesar das difíceis condições em que os cineastas tiveram sempre de trabalhar por razões de orçamento e dependência das produtoras, foram capazes de realizar obras de uma grande riqueza, profundidade e originalidade, e de inequívoco selo pessoal (Llosa, 2012: 44).

No cinema, para Mário Vargas Llosa, já não existem, na época atual, criadores como Ingmar Bergman, Luchino Visconti ou Luis Buñel. Além disso, na era do espetáculo, os efeitos especiais no cinema passaram a ter um protagonismo que relega temas, guião e até realizadores para segundo plano (Llosa, 2012: 44). O autor diz também que os sociólogos incorporaram “na ideia de cultura, como parte integral dela, a incultura, disfarçada com o nome de cultura popular, uma forma de cultura menos refinada, artificiosa e pretensiosa do que a outra, mas mais livre, genuína, crítica, representativa e audaz” (Llosa, 2012: 63). E, depois, conclui que “a cultura é — ou era, quando existia — um denominador comum, algo que mantinha viva a comunicação entre pessoas muito

---

<sup>8</sup>T.S. Eliot, G. Steiner, G. Debord, G. Lipovetsky e J. Serroy, e F. Martel.

diversas que eram obrigadas a especializar-se devido ao avanço dos conhecimentos, isto é, a ir-se distanciando e incomunicando entre si” (Llosa, 2012: 66).

Para *A Civilização do Espetáculo*, conforme especula a citação anterior, a cultura ter-se-á mesmo extinguido. Segundo Llosa, já não há cultura (erudita), mas sim conteúdos para entreter (cultura de massas). Trata-se de uma visão que nos parece exagerada face à realidade, pois assume, desde logo, que a cultura de massas não é cultura, que a cultura popular é incultura e parece considerar cultura apenas a erudita. Podemos e devemos aceitar a coexistência de culturas, e aceitar que esta adquiriu hoje novas características, sendo que esse pode ser um motivo para ampliar o conceito e continuarmos a refletir. Concordamos com Llosa acerca do papel educativo que a cultura deve ter, concordamos que a cultura deve servir para mais do que apenas entreter, mas parece-nos hiperbólico dizer que a cultura se extinguiu. Além disso, a democratização da cultura permitiu o surgimento de cinematografias minoritárias, permitindo, por exemplo, que mais mulheres pudessem realizar os seus filmes e que os países africanos e da América Latina pudessem também fazer cinema e mostrá-lo ao mundo. Entendemos que grandes cineastas e filmes surgem de diferentes cinematografias, periféricas e minoritárias, e que todos os filmes podem (e devem) ter voz. Até mesmo os filmes feitos em escolas, como os que são exibidos no *Cinemax Curtas*.

Na sua dissertação de mestrado *Um Olhar Sobre o Jornalismo de Cinema na Televisão Portuguesa: o caso do CineBox da TVI*, Jaime Lourenço procura também encontrar conceções e definições para o conceito de cultura. Lourenço debruça-se no conceito de cultura de massas, e recorre, tal como Dora Santos Silva, a Max Horkheimer e a Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt, para quem a cultura de massas “é a cultura produzida industrialmente, cujo principal objetivo é alcançar elevadas margens de lucro ao mesmo tempo que se consubstancia como um mecanismo de integração social” (Lourenço, 2016: 8). Já Raymond Williams da Universidade de Birmingham distingue três significados para o termo “cultura”, sendo 1) estado mental diferenciado (uma pessoa culta); 2) processos do seu desenvolvimento (interesses culturais) e 3) meios desses processos (cultura como artes e trabalhos intelectuais), (Williams *apud* Lourenço, 2016: 12), direcionando assim a sua análise “para as estruturas fundamentais da formação social, particularmente para os sistemas de difusão cultural” (Lourenço, 2016: 12). Deste modo, são estabelecidos dois motivos pelos quais a Escola de Birmingham se distancia da Escola de Frankfurt, sendo o primeiro a ausência de uma crítica da cultura de massas e o segundo a necessidade de distinguir processos de codificação e decodificação dos *media*, reconhecendo que um público ativo produz os seus próprios significados e usos para os produtos da indústria cultural (Correia, 2011: 171).

É neste contexto que verificamos a complexidade na definição de cultura. Definir cultura será definir também as transformações desta, sendo que é difícil determinar quando se fecha uma era cultural. Se, por um lado, a definição da UNESCO nos parece incompleta, por outro, as perspetivas destes autores abrem margem a um leque vasto de interpretações e hipóteses de investigação.

Pelas razões até aqui apontadas, e como temos vindo a observar, a cultura sofre transformações contínuas e procurar redefinir o conceito levar-nos-ia para outra dissertação. Neste trabalho propomos assim estudar especificamente os programas sobre cinema na televisão pública portuguesa, e consideramos que as perspetivas aqui referenciadas são uma premissa adequada para o presente estudo. Para já, com a apresentação de algumas propostas de definição de cultura e perspetivas que visam contextualizá-la, cremos que estamos em condições de olhar para o jornalismo cultural, com detalhe para o jornalismo de cinema e, posteriormente, para a crítica. Entendemos ainda que a nossa cultura se reflete, aliás, nas artes, nos filmes que fazemos e vemos. Além disso, no seguimento das argumentações explanadas, podemos partir para os próximos capítulos, englobando no conceito de cultura filmes, jornalismo cultural, crítica de cinema, televisão e também programas televisivos sobre cinema.

## 1.2 Jornalismo cultural

*Ainda existe espaço para a cultura no espaço mais nobre da maioria dos jornais portugueses, mas é um lugar ameaçado e, sobretudo, é uma paisagem em transformação.*

Carla Baptista, 2014

O jornalismo cultural enquanto especialidade do jornalismo surgiu no final do século XVII, tendo sido as primeiras publicações com cobertura cultural o *The Transactions of the Royal Society of London* (1665) e *News Of Republic of Letters* (1684), que apresentavam a cobertura de obras literárias e artísticas, relatando novidades sociais. Em 1711, surgiu também o *The Spectator* (Lourenço, 2016).

Na sociologia da cultura, Pierre Bourdieu coloca o jornalismo cultural entre os campos da arte e do jornalismo, uma dupla essência que pode ser definida como a manifestação de, por um lado, o jornalismo e, por outro, o estético (Azevedo, 2014). Nesse sentido, o jornalismo fica ligado à ideia tradicional de notícia e o padrão estético à de crítica, no contexto dos meios de comunicação de massas.

Para Dora Santos Silva, a conceção de jornalismo cultural não é unânime nos media nacionais e mundiais, da mesma forma que não considera que o jornalismo cultural ocupe um papel importante na imprensa portuguesa, comparativamente a outros países (Santos Silva, 2009).

Em Portugal, *A Gazeta Literária* ou *Notícias Exactas dos Principais Escritos Modernos* (Porto, 1761) é a primeira revista de carácter cultural referenciada, sendo que nos séculos XIX e XX houve abundantes e efémeras publicações que são hoje fontes histórico-culturais e também políticas. Durante a ditadura do Estado Novo, havia a revista *Flama* e o suplemento *Século Ilustrado*. E eram publicações como *O Tempo e o Modo* ou a *Vértice* que davam a conhecer tertúlias, cineclubes e movimentos literários que existiam à margem do regime de então. Depois do 25 de abril de 1974, há um aumento de publicações culturais, sendo exemplos os semanários *Se7e* e *Blitz* (Santos Silva, 2009: 94). Atualmente, a autora destaca, entre outros, o suplemento *Ípsilon* do jornal *Público*, as revistas semanais *Visão* e *Sábado*, “que têm dedicado cada vez mais páginas às artes e cultura”, e também a *Time Out* (semanal) e a *Egoísta* (trimestral), às quais identifica “propostas estimulantes e originais”. Para além destas, conclui, “o *Correio da Manhã* e o *Jornal de Notícias* apostam num jornalismo cultural popular e, em boa parte, dedicado às celebridades” (Santos Silva, 2009: 95). O culto às celebridades é uma tendência do jornalismo cultural, e também do jornalismo de cinema, sobre a qual falaremos adiante. Na definição de jornalismo cultural, Isabelle Anchieta de Melo rejeita a existência de uma “cultura baixa” e de uma “cultura alta”, já que são conceitos insuficientes para definir o jornalismo cultural. Por outro lado, aponta a democratização do conhecimento e a reflexividade como características, ou “regularidades fundamentais”. Para Melo, “desde o seu nascimento, o jornalismo cultural caracteriza-se por sua análise crítica”, sendo, portanto, “a reflexividade que distingue, efetivamente, o jornalismo cultural de outras editorias” (Melo, 2010: 6).

Já Faro sublinha a “forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa” (Faro, 2006: 149) do jornalismo cultural. Para o autor, fazem parte deste tipo de jornalismo signos, valores, procedimentos da cultura de massas, e também “discursos que revelam tensões contra hegemónicas características de conjunturas históricas específicas” (Faro, 2006: 149).

Tendo em conta as propostas de definição apresentadas, importa questionar quais são as especificidades do jornalismo cultural em Portugal. Neste sentido, Dora Santos Silva elenca um conjunto de tendências, afirmando existir, primeiramente, uma grande diferença no tratamento da cultura nas diversas publicações, visível na nomeação das secções culturais<sup>9</sup>. Santos Silva indica que as indústrias cinematográfica e discográfica dominam as páginas culturais da imprensa diária e semanal, o que tem que ver com campanhas de *marketing* com estratégias de divulgação eficazes.

---

<sup>9</sup>De acordo com a autora, há publicações que separam “Artes”, “Televisão”, “Pessoas”, “Lazer”, “Arquitetura” e “Moda”. A autora aponta que separar “Arte” de “Cultura” é uma ambiguidade, uma ideia com a qual concordamos.

Por outro lado, há espaço para uma ampliação da definição de jornalismo cultural: tal como ocorrem mudanças na definição de cultura, também o jornalismo cultural passou a incluir gastronomia, moda e arquitetura. Outra tendência é que a cultura está “subordinada” à agenda de eventos e às indústrias culturais: a cultura informa e/ou divulga atividades programadas, como estreias cinematográficas, sem criticar nem interpretar. Além disso, está a crescer e a consolidar-se o jornalismo de “divulgação”, uma tendência, fruto das indústrias culturais, que substitui opinião por conteúdos de serviço e orientação ao consumo e que é, segundo a autora, proporcional ao desaparecimento da crítica estruturada.

As revistas de tendências são também apontadas como o novo fenómeno editorial na cultura portuguesa: publicações dirigidas a um público jovem adulto e alternativo, fiel e com características muito específicas, o que atrai anunciantes, maioritariamente internacionais, seguidas das revistas provenientes do *custom publishing*<sup>10</sup>. Outra tendência mencionada pela autora são os *blogues*, que se terão transformado em meios e fontes para o jornalismo cultural, constituindo-se, por um lado, como bases para a pesquisa de jornalistas e, por outro, como plataformas de divulgação de novos criadores, com redes de partilha infinitas. De acordo com a autora, os *blogues* podem ainda ser estímulos para alargar a definição de cultura e instrumentos de ampliação dos públicos culturais (Santos Silva, 2009). Existem vários *blogues* que se dedicam ao cinema, sendo exemplo os projetos *À Pala de Walsh*, *C7nema* e *Septima*.

Considerando que quem faz jornalismo cultural são (ou devem ser) jornalistas de cultura, olhamos também para algumas perspetivas acerca do conceito de jornalista cultural. Retomando a ideia de Bourdieu (1982) de que os jornalistas culturais devem ter um capital cultural elevado que lhes permita ter legitimidade sobre o que escrevem, Celiana Azevedo considera que jornalismo cultural está frequentemente ligado à ideia de “elitismo”. A autora sublinha, no entanto, que o jornalismo cultural “surgiu com a função social de divulgar para a generalidade da população temáticas que estavam restritas às elites, principalmente ligadas às artes, filosofia e literatura” (Azevedo, 2013: 2). Encontramos nesta ideia aquela que deve ser a função do jornalismo cultural: tornar acessível a informação sobre livros, filmes, peças de teatro, músicas, etc., que, anteriormente, estava apenas ao alcance de artistas, filósofos e comunidades académicas. Parece-nos que, com a democratização da cultura, o jornalista cultural já não está inserido em grupos de elites, convivendo antes em plena sociedade com os seus concidadãos.

---

<sup>10</sup>O conceito surgiu, segundo a autora, para se referir a publicações criadas por marcas, em que o objetivo não é apenas informar, mas informar persuadindo.

Isabelle Anchietta de Melo encara como desafios para a formação do jornalista cultural, entre outros, a abordagem de temáticas clássicas (política, economia, etc.), por meio de um olhar cultural/reflexivo, bem como o tratamento sem preconceito e com profundidade dos objetivos da indústria cultural (novelas, *reality shows*, etc.). Para a autora, o caminho a seguir deve ser a formação de jornalistas “capacitados a compreender e codificar em diversas narrativas e suportes as obras culturais com a complexidade e riqueza que possuem, cientes da sua importância e responsabilidade como mediadores culturais” (Melo, 2010: 7). Por outro lado, “a cultura está também cada vez mais ‘criativa’ e os jornalistas têm de procurar novas formas de divulgar informação”, como, por exemplo, *teasers* (Santos Silva, 2009).

Tendo em conta as perspetivas anteriores, verificamos que, independentemente dos temas e da abordagem:

a especialização no domínio do ‘jornalismo cultural’ é necessária [...] tanto mais que a informação especializada deve ser ‘divulgação contextualizada’, sem se confundir com uma ‘vulgarização’ que signifique ausência de rigor e caricatura do saber, a reboque das estratégias e dos interesses do marketing’ cultural (Mesquita, 2001, online).

Desta forma, a definição de jornalismo cultural é complexa e abrangente, podendo mesmo esta vertente do jornalismo ser vista como um jornalismo híbrido (Fernandes, 2015: 6). Por isso, não procuramos uma definição, mas várias definições que nos permitam conhecer diferentes formas de olhar para o jornalismo de cultura.

O jornalismo cultural tem, de certo modo, um caráter performativo, cumprindo em simultâneo funções informativas e poéticas e “é sua habilidade tocar a integralidade das pessoas que, ao buscarem essa seção ou essa especialidade do jornalismo, estão em busca de um conhecimento sensível e reflexivo” (Melo, 2010: 11). Neste contexto, verificamos no jornalismo cultural uma ambivalência que poderá estar em risco. Há nele a função jornalística de informar, numa lógica de divulgar os assuntos que aconteceram, estão a acontecer e/ou vão acontecer, como as estreias de cinema, os números de espectadores, os orçamentos e receitas dos filmes. Contudo, o jornalismo cultural esteve, durante muitos anos, assente numa forte componente crítica, que analisava e interpretava os filmes, livros, peças de teatro, etc., numa lógica em que apelava, inevitavelmente, às emoções do leitor/telespectador. Nesta linha de pensamento, Melo defende que a função poética do jornalismo cultural não coloca em causa a objetividade do jornalismo, já que representar o real deve ser “transportar o sujeito para o fato, revivê-lo para ter dele a maior aproximação possível” (Melo, 2010: 11).

Também Dora Santos Silva considera que o jornalismo tem uma dimensão performativa, no sentido em que pode levar à ação: “uma boa crítica a um livro pode conduzir o leitor

à ação de comprar o livro”. E acrescenta que o jornalista cultural é um mediador democrático.

“O jornalista em geral tem precisamente a função de curador, agindo como editor das informações, distinguindo factos de boatos, contextualizando-os e interpretando-os. Ao facilitar o acesso à informação a este nível, o jornalista está, naturalmente, a desempenhar um papel democrático” (Santos Silva, 2011: 113).

Também Carla Baptista defende que “o jornalismo cultural é quase uma metáfora perfeita da tensão ancestral que funda quase todas as práticas humanas, entre o belo e o útil, o ideal e o pragmático, o amor e o dinheiro” (Baptista, 2014: 10). Para a autora, o jornalismo cultural luta para impor a visão de um “cultural sagrado” que se encontra enfraquecido.

No seguimento das ideias explanadas, entendemos que o jornalismo cultural deve abstrair-se da “falsa promessa de objetividade” (Belanciano *apud* Lourenço, 2016: 27) e deve assumir-se como um espaço de reflexão e análise de questões que a produção intelectual, seja ela artística ou académica, suscita na sociedade (Faro, 2012).

Também para Llosa os órgãos de comunicação social têm como função “orientar, assessorar, educar e esclarecer o que é certo ou falso, justo e injusto, belo e execrável no vertiginoso vórtice da atualidade em que o público se sente extraviado” (Llosa, 2012: 54). Encontramos, assim, uma dupla significação no jornalismo cultural: a de informar e a de fazer refletir, interpretando. A primeira diz respeito à função do jornalismo, de uma forma geral, e a segunda faz parte das especificidades do jornalismo cultural, desde a sua existência.

Mário Vargas Llosa procura ainda dizer como é que o jornalismo influenciou na civilização do espetáculo e vice-versa, apresentando a sua perspetiva, segundo a qual também o jornalismo se está a converter em espetáculo.

Por iniciativa própria, o jornalismo dos nossos dias, seguindo o mandato cultural imperante, procura entreter e divertir informando, com o resultado inevitável de fomentar, graças a essa subtil deformação dos seus objetivos tradicionais, uma imprensa também *light*, leve, amena, superficial e que entretém, a qual, nos casos extremos, se não tiver à mão informações desta índole para relatar, ela própria as fabrica (Llosa, 2012: 50-51).

E continua:

Converter a informação num instrumento de diversão é abrir pouco a pouco as portas da legitimidade ao que antes se refugiava num jornalismo marginal e quase clandestino: o escândalo, a inconfidência, o mexerico, a violação da privacidade, e até — nos casos piores — o libelo, a calúnia e a informação falsa (Llosa, 2012: 51-52).

Ou seja, hoje em dia, segundo Llosa, seria mais importante para o jornalismo atual dar nota do contexto em que é produzido um filme e da vida pessoal daqueles que fazem parte da obra, de uma forma sensacionalista, estando relegado para segundo plano o filme enquanto obra de arte, as suas características técnicas e artísticas.

Neste cenário, importa reiterar o caráter reflexivo do jornalismo cultural — pelo menos, desde que este se afirmou como uma vertente do jornalismo, com especificidades como a crítica, e que, hoje, parece esmorecer-se. A crítica, a resenha e a crónica foram até aqui os géneros jornalísticos predominantes na distinção do jornalismo cultural das restantes editoriais (Santos Silva, 2012).

Ora, se as especificidades do jornalismo cultural estão a enfraquecer, talvez valha a pena redefinir o conceito de jornalismo cultural, procurando compreender quais as atuais características predominantes neste tipo de informação. Se o jornalismo cultural reduz o espaço da crítica, da resenha e da crónica, que conteúdos ocupam, hoje, esse espaço? E esses conteúdos permitem ao leitor/telespectador refletir acerca dos filmes que analisam?

As preocupações de Mário Vargas Llosa não são singulares. A jornalista Clara Ferreira Alves, escreveu numa crónica, publicada no jornal *Expresso*:

O jornalismo, aterrorizado com a ideia de que a cultura é pesada e de que o mundo tem de ser leve, nivelou a inteligência e a memória pelo mais baixo denominador comum, na estreia das televisões generalistas. Nasceu o avatar da cultura de massas que dá pelo nome de *light culture* em oposição à destriça entre *high* e *low*. O artista trabalha para o ‘mercado’, tal como o jornalista, sujeito ao *raring* das audiências e dos comentários online (Alves, 2012, online<sup>11</sup>).

Na mesma linha de pensamento de Mário Vargas Llosa, também Jaime Lourenço refere, na sua dissertação de mestrado, que “o jornalismo cultural reduz a cultura à perspetiva de lazer e entretenimento, confundindo-se, por vezes, com um jornalismo de variedades” (Lourenço, 2016: 58).

Neste contexto, compreendemos que se nos interessam as transformações no jornalismo cultural, interessam-nos, particularmente, as transformações no jornalismo de cinema. Assim, para compreendermos como é que o cinema é visto pelo jornalismo, é necessário entendermos o jornalismo, atualmente, conhecer as suas tendências e especificidades. Ademais, é também imperioso que olhemos especificamente para o jornalismo de cinema como uma vertente do jornalismo cultural que, por sua vez, é uma vertente do jornalismo.

---

<sup>11</sup>Fonte: <https://autoreselivros.wordpress.com/2012/07/25/e-a-falta-de-cultura-estupido-de-clara-ferreira-alves/>

### 1.2.1 Jornalismo de cinema

Conforme já referido na introdução desta dissertação, a relação entre o cinema e os outros meios de comunicação social existe praticamente desde o surgimento da sétima arte. Lourenço (2016) considera que “a relação do jornalismo com o cinema é quase tão antiga como a própria sétima arte” e aponta duas perspetivas para pensar o jornalismo de cinema: as que o consideram um subgénero do jornalismo cultural e as que o autonomizam como género. Para compreender a primeira, o autor recorre a um artigo de Francisco Pinto Balsemão, intitulado *Jornalismo sobre Cinema*, em que o autor defende que “cada vez mais as publicações escritas, a televisão, a própria rádio ocupam-se do cinema, precisam do cinema, noticiam o cinema, usam o cinema” (Balsemão, 1993: 9), e considera que “há que acompanhar a vida dos realizadores e dos atores. Há que noticiar os filmes em preparação. Há que dar relevo aos lançamentos comerciais das grandes produções, normalmente americanas, mesmo que não sejam grandes filmes” (Balsemão, 1993: 10).

Noutra linha de pensamento, Andrade considera que jornalismo de cinema

abrange todos os profissionais envolvidos permanentemente na cobertura jornalística de cinema, não apenas os críticos de cinema e os jornalistas especializados [...] mas também os profissionais que trabalham permanentemente na produção noticiosa (*setoristas*), os que redigem sinopses, fichas e outros elementos do tipo (Andrade, 2010: 13).

O autor defende ainda que o jornalismo de cinema é independente do jornalismo cultural, competindo com outras vertentes, como o jornalismo literário e de música. Em Portugal, existe jornalismo/conteúdos dedicados exclusivamente ao cinema (tais como os programas que analisaremos), à literatura<sup>12</sup> e à música<sup>13</sup>, e existem também programas e publicações que abordam a cultura de forma mais geral<sup>14</sup>. Vimos já as primeiras publicações focadas no cinema e o primeiro jornal diário a incluir uma página dedicada exclusivamente ao (*Diário de Lisboa*). De referir também que, impulsionados pela abundância de textos sobre cinema, os cineclubes surgiram nas décadas de 1950 e 1960 (Varandas, 2013: 15). Na televisão pública portuguesa, surgiu em 1972 o programa *Cinemateca*, dedicado ao cinema português, sendo essencialmente um programa de divulgação, mas em que o apresentador também tecia comentários sobre temas da história do cinema português (Cunha, 2011: 143). No capítulo seguinte, daremos nota de outros magazines cinematográficos que passaram pela RTP. Na televisão portuguesa, surgiram programas como *35mm* (SIC Notícias), *CineTendinha* (SIC Radical), *CineBox* (na TVI 24), *Janela Indiscreta* (RTP) e *Cinemax Curtas* (RTP).

<sup>12</sup>São exemplos os programas televisivos *Nada Será Como Dante* e *Outras Palavras* e o *Jornal de Letras*;

<sup>13</sup>Por exemplo, a Revista *Blitz* e o programa televisivo *No Ar*;

<sup>14</sup>O suplemento *Ípsilon* e o magazine televisivo *As Horas Extraordinárias*.

Ainda sobre a definição de jornalismo de cinema, Jaime Lourenço considera que este “é uma especialização com um tipo específico de cobertura e lógicas diferenciadas” que assenta em características do jornalismo cultural, como a necessidade de democratizar o conhecimento, o caráter reflexivo e a dimensão performativa (Lourenço, 2016: 127). Na sua dissertação, Lourenço procura identificar algumas tendências do jornalismo de cinema, em Portugal, concluindo que este assenta sobretudo na agenda. “O jornalista de cinema está confinado a uma agenda que é determinada na sua quase totalidade pela indústria. Mais do que um jornalismo de cinema, improvavelmente é mais acertado falar de um jornalismo de divulgação de cinema” (Lourenço, 2016: 54). Tal deve-se, segundo o autor, à pressão mercantil em alcançar a maior audiência possível, à escassez de recursos, à fragilidade do sistema mediático português e respetiva falta de investimento, bem como ao papel passivo do jornalista perante a agenda estabelecida pelos estúdios e distribuidoras.

Outra tendência do jornalismo de cinema, apontada pelo investigador, é a dimensão do espaço que é dado às celebridades — atores e atrizes, realizadores e realizadoras, etc. “O culto à celebridade é outra das tendências que se tem vindo a acentuar nas últimas décadas [...] tornou-se frequente nos media internacionais e nacionais o foco mediático ser dado não ao filme em si, mas à celebridade que está relacionada com ele” (Lourenço, 2016: 57).

Por outro lado, “o jornalismo de cinema passou a ter muitos ‘adversários’ como os *sites*, os blogues não jornalísticos, que produzem informação cultural” (Lourenço, 2016: 58). Assim, o autor considera que o digital provocou, no comportamento dos leitores e espectadores, uma mudança profunda, pois num ambiente não-digital o comportamento dos leitores e dos espectadores seria passivo e os jornalistas culturais seriam os principais intermediários da cultura. Ora, hoje, qualquer pessoa pode enviar e partilhar conteúdos sobre cultura.

Sobre o *CineBox*, Lourenço informa que este programa tende a cobrir fundamentalmente cinema comercial e aponta possíveis justificações: o poder de negociação que as grandes distribuidoras têm com os órgãos de comunicação social; a pressão a que o programa está sujeito por via de uma máquina de *marketing*. Ou seja, o autor considera que o programa “acaba por ser, em grande medida, um programa de transmissão dos interesses das distribuidoras”. E considera que “para uma maior autonomia e produção própria de conteúdos seria necessário aumentar a equipa de profissionais” (Lourenço, 2016: 105). Conclui, assim, que “o *Cinebox* é um programa de divulgação cinematográfica de um canal privado, destinado a um público alargado e não especializado” (Lourenço, 2016: 106). No panorama nacional, Lourenço refere que na cobertura de filmes portugueses o conteúdo mais recorrente é a reportagem, da qual faz

habitualmente parte a entrevista aos protagonistas do filme. De acordo com o autor, tal deve-se à proximidade geográfica, no contexto de Portugal, e à inexistência de uma “máquina de *marketing*” que distribua, pelas televisões e jornais, materiais promocionais, como acontece nos grandes estúdios norte americanos.

Tendo como exemplo aquele programa da TVI, o artigo *Tendências e desafios do jornalismo de cinema na televisão portuguesa*, de Jaime Lourenço e Filipa Subtil, além de realçar as tendências do jornalismo de cinema — domínio do cinema na imprensa, relação com a agenda e a indústria, falta de crítica, culto das celebridades, relação próxima com o cinema português e extensão ao domínio digital — identifica soluções. Segundo os autores, os poderes públicos deviam incentivar canais públicos e privados para a produção de conteúdos diversificados nas mais diversas áreas da cultura. Há igualmente que incentivar a formação e a especialização dos profissionais do jornalismo, apostando na formação de jornalistas capazes de produzirem uma informação cultural rigorosa, contextualizada e independente (Lourenço & Subtil, 2017: 247). Os autores defendem ainda “a promoção no interior das redações do tratamento jornalístico da cultura quer através de programas específicos, quer também integrado no todo informativo, contribuindo para a não guetização deste tipo de informação” (Lourenço e Subtil, 2017: 247). Uma ideia já referida, em 2001, por Mário Mesquita que, no artigo publicado no jornal *Público*, intitulado *A Cultura na Primeira Página*, defendia a coexistência do tratamento jornalístico da cultura, por um lado, com programas específicos e, por outro, com participações avulsas e fragmentárias. Mesquita apontava ainda que os assuntos culturais eram remetidos para programação fora de horas (Mesquita, 2001).

Um dos problemas destacados por Jaime Lourenço e Filipa Subtil é a falta de investimento no espaço da crítica. Por exemplo, o *CineBox* não prevê, referem, nenhum espaço de crítica no seu alinhamento. “Sendo a crítica um dos géneros de maior exigência intelectual do jornalismo, as empresas de média não têm demonstrado disponibilidade para contratar profissionais com um profundo conhecimento da história e do mundo do cinema” (Lourenço e Subtil, 2017: 244), o que traria uma função pedagógica no sentido de ensinar a ver, informar sobre o que se vê, contextualizar, ensinar, e pôr as questões pertinentes a propósito de um filme, fazer saber interrogá-lo (Cunha, 2004: 88).

Em todo o caso, “o cinema é encarado como uma expressão cultural que remete essencialmente para as significações da experiência humana” (Cunha, 2017: 42) e só é possível encontrar tais significações através da crítica. Até porque a “experiência da arte apela ao exercício da capacidade de julgar, à expressão de um juízo de gosto, à avaliação de uma experiência estética” (Cunha, 2017: 42). Nesse sentido, a crítica será um complemento ao jornalismo de cinema.

### 1.3 A crítica de cinema

*Eu não me lembro de algum dos meus professores de literatura me ter feito sentir que um bom livro nos aproxima do abismo da experiência humana e dos seus efervescentes mistérios. Os críticos literários, em contrapartida, sim.*  
Mário Vargas Llosa, 2012

Jornalisticamente a crítica distingue-se de géneros como a notícia e a reportagem, já que o crítico não reporta factos nem noticia acontecimentos, mas, antes descreve, interpreta e avalia uma obra cinematográfica (Cunha, 2004). Tito Cardoso e Cunha (2017) distingue ainda recensão crítica de ensaio crítico. A recensão crítica fornece informações sobre filmes, por norma, recentemente estreados ou a estrear brevemente e com alguma indicação valorativa, através de um discurso que visa motivar o auditório à ação de ver o filme (Cunha, 2017). A recensão informa “que o filme existe, quando será estreado, quem, o fez, com que atores e, eventualmente, a informação sinóptica sobre a narrativa” (Cunha, 2017: 39), assumindo, por isso, um carácter de brevidade, marcado também pela periodicidade das publicações ou programas.

O recenseur jornalístico encontra-se quase sempre limitado a um filme a ser estreado no momento, sobre o qual não há grande distanciamento crítico e dele é sobretudo esperada, tanto por parte da organização jornalística que a publica como do possível espectador que o lê, uma certa utilidade que consiste em determinar se a ação de ir ver o filme merece uma decisão positiva ou negativa (Cunha, 2017: 45).

Já o ensaio crítico remete para as humanidades, engloba perspetivas históricas, sociológicas, antropológicas, semiológicas, psicanalíticas e/ou psicológicas, situando-se assim noutra nível (Cunha, 2017).

Trata-se, portanto, de uma atitude crítica referida ao cinema e seus filmes descrevendo-os, interpretando-os e avaliando-os a partir de um background cultural, de uma metodologia de análise, de princípios de interpretação ou de faculdades de julgar que encontram o seu melhor fundamento nos recursos próprios do que em termos muito gerais, na tradição ocidental, se podem chamar as humanidades (Cunha, 2017: 41).

No ensaio crítico, há espaço e tempo “para o exercício de uma função hermenêutica mais aprofundada ou de uma justificação mais rigorosa da faculdade crítica de julgar” (Cunha, 2017: 45), já que o ensaio não está condicionado à brevidade nem ao imediato — pode criticar filmes menos recentes, que o auditório já tenha visionado e sobre os quais ele próprio tenha refletido. O ensaio, sublinha o autor, “define e explora teoricamente uma problemática que encontra numa eventual diversidade fílmica os seus pontos de ancoragem ao real cinematográfico” (Cunha, 2017: 48).

Deste modo, aquilo que Tito Cardoso e Cunha distingue é a crítica que se faz nos meios de comunicação social da crítica realizada nas universidades e em contexto de investigação científica. A recensão e o ensaio críticos têm em comum a tarefa de

persuadir, convencer da sua “justeza ou correção nas afirmações” que proferem sobre os filmes (Cunha, 2017: 39). De resto, tanto na recensão como no ensaio críticos existe interpretação e avaliação (Cunha, 2017).

Também Jacques Aumont e Michel Marie em *A Análise do Filme* distinguem crítica de análise, apontando que da crítica fazem parte a informação e a divulgação, já que o crítico informa, através de um juízo de apreciação, enquanto que, por sua vez, o analista deve produzir conhecimento. Para os autores, não cabe à análise falar dos meios de criação artística nem estabelecer juízos de valor, já que “a análise de filmes é uma atividade acima de tudo descritiva” (Aumont & Marie, 2013: 15).

A crítica é encarada mais como avaliação, para autores como Noël Carrol, e, por outro lado, mais como interpretação, para autores como David Bordwell, sendo que da crítica de cinema fazem parte ambos — a avaliação e a interpretação — complementando-se (Cunha, 2013). Assim, avaliar é descrever (por exemplo, o género cinematográfico), e é também classificar, contextualizar e analisar, propondo juízos de valor sobre o filme em causa. De outra forma, interpretar remete para significações que “levam o destinatário a viver uma experiência fílmica que afeta e enquadra a própria compreensão existencial do sujeito” (Cunha, 2013: 156). O destinatário da interpretação crítica deve ser entendido como “alguém que o crítico tem a intenção de persuadir” (Cunha, 2013: 157-158).

Num artigo mais recente, Tito Cardoso e Cunha tece considerações sobre a crítica de cinema e a experiência estética, começando por defender que criticar é, também, comparar, pois “ao dizer que um filme é bom tem que se poder dizer, num discurso crítico dirigido a um auditório, se ele é mais ou menos bom do que outros, eventualmente até do mesmo autor” (Cunha, 2018: 16). Além disso, para se ter uma experiência estética, não basta ver o filme, há que o interpretar, “construir sobre ele um discurso que lhe dá sentido, que lhe extrai significações ou a partir do qual se constroem significações integrantes de uma experiência que permita a avaliação” (Cunha, 2018: 18). O autor considera, em suma, que não se deve definir condições universais para toda a crítica de arte em geral, pois “a crítica de cinema terá condições e características próprias que lhe provêm da natureza do seu objeto fílmico e que se diferenciam de outras práticas críticas em campos artísticos tão distintos como a música ou a literatura” (Cunha, 2018: 21).

Olhando para outra argumentação, a crítica foi a consolidação do carácter performativo do jornalismo cultural, cumprindo a função de assessorar os cidadãos numa lógica de mediação entre as pessoas e as obras de arte, e resta saber se ainda o é. “Metalinguagem ou comentário, apreciação positiva ou negativa, notícia e opinião, a crítica é uma modalidade ímpar da comunicação cultural” (Barroso, 2008: 65). Na obra *A Locomotiva dos Sonhos*, Eduardo Paz Barroso refere que “o conceito de crítica aplicado ao domínio cultural e entendido como uma apreciação qualitativa de práticas artísticas encontra-se

de algum modo associado à inauguração do espaço moderno e, em certos casos, à problematização do próprio modernismo” (Barroso, 2008: 21). Considera o autor que “o exercício da crítica tende a suprir dificuldades quanto à comunicabilidade das obras de arte” e que a crítica se tornou, no século XX, uma mediação, uma “ponte entre o espectador e a obra” (Barroso, 2008: 21).

Por outro lado, “a generalização do conceito de crítica encontra-se intimamente ligada à evolução da imprensa”, sendo a crítica “uma atividade com uma componente informativa, que de algum modo permite integrar o “desconhecido” no “conhecido”, servindo-se de reflexões, promovendo juízos de valor” (Barroso, 2008: 21-22). O autor também defende que informações de produção, verbas e outras condições materiais da obra, e requisitos para o seu consumo são elementos a ter em conta nos novos territórios em que a crítica se move.

“Em Portugal, desde os primórdios do cinema que se começa gradualmente a impor uma cultura cinematográfica impossível de conceber sem a existência dos textos que falam dos filmes e dos leitores interessados nas fitas” (Barroso, 2008: 23). Barroso faz um retrato da crítica de cinema, desde os anos 40:

Faziam parte da cultura cinematográfica emergente um conjunto de publicações, mais ou menos efémeras, mas todas elas demarcando, quase sempre a começar nos próprios títulos, uma especificidade temática centrada no cinema. Se a tanto acrescentamos a conquista que foi o cinema marcar presença regular em algumas revistas literárias, é evidente a produção textual centrada nos filmes, alguma dela problematização escrita do cinema, em suma, a essência do texto crítico contemporâneo (Barroso, 2008: 25).

Ainda em termos históricos, Barroso refere a importância de títulos como *Cinéfilo*, *Imagem*, *Animatógrafo*, *Cinelândia*, *Cinegrafia* e *Kino*, considerando que, em Portugal, entre os anos 30 e 40 já existia uma crítica cinematográfica “com um considerável grau de especialização” (Barroso, 2008: 26). Também os cineclubes, relembra, originaram vários escritos sobre cinema, assim como a chegada de festivais, na década 60. As revistas francesas *Positif* e *Cahiers du Cinéma* “exerceram enorme influência na crítica portuguesa”, segundo o autor. Além disso:

Ao dizerem o que vale um filme, ou para que serve o cinema, os críticos portugueses validam obras onde se notava uma luta em várias frentes: luta pela legitimidade artística com alcance social e filosófico; luta pela maturidade técnica e de produção, protagonizada por uma geração que tinha que aprender a construir o seu próprio público (Barroso, 2008: 41).

Por sua vez, Paulo Cunha destaca a crítica de Lauro António e de Eduardo Prado Coelho no *Diário de Lisboa*, em 1968, e as peripécias vividas com a Cineasso – uma associação de exibidores de cinema de Lisboa. De acordo com o autor, a Cineasso terá considerado ameaçados os seus interesses e retirou do jornal a publicidade dos seus associados. Segundo o artigo de Cunha, o jornal soube inflamar a situação em seu favor e a

mobilização de diversos setores do cinema sensibilizou o grande público, o que atribuiu prestígio à crítica naquela época. Por isso, Cunha intitula o seu artigo de *A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa*. Até à colaboração de Lauro António e Eduardo Prado Coelho no *Diário de Lisboa*, “a generalidade da crítica cinematográfica publicada na imprensa diária era uma forma de publicidade indireta patrocinada pelos distribuidores e exibidores” (Cunha, 2008).

Para definir a crítica, Eduardo Paz Barroso apoia-se em Tim Bywater e Thomas Sobchack que a apresentam como uma atividade que não se restringe apenas à avaliação positiva ou negativa de determinado filme, mas também sendo “um ato ordenador, capaz de organizar inter-relações, identificar e observar modelos que consigam tornar a experiência do cinema significativa, emocional, isto é, sentida e compreendida” (Barroso, 2008: 29). Desta forma, o papel da crítica é o de fazer “refletir com profundidade a análise do estilo, do género, da história que é contada, focar a figura do realizador e o impacto social da obra” (Barroso, 2008: 29). Além do carácter performativo, a crítica pode também ter um carácter significativo.

Se aceitarmos que a crítica equivale a um alargamento do campo do sentido, muito mais do que ao gesto de fixar uma “verdade” relativa acerca do valor estético de uma obra, facilmente verificamos que a principal razão da crítica é construir significações. Muito mais do que produzir apenas opiniões (Barroso, 2008: 89).

O autor explica que “a crítica a um filme decorre então da análise de um espectador privilegiado que, por razões de curiosidade e de desejo, de memória e de cinefilia, elabora uma relação entre o acto de ver e o prazer de significar” (Barroso, 2008: 90).

Nesse sentido, Barthes remete para a crítica como coerência de signos. “O crítico desdobra os sentidos, faz pairar, acima da primeira linguagem da obra, uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos” (Barthes, 2007: 61). No seguimento desta ideia, a crítica é, ou era, mais do que um género de opinião: fundamentalmente um dispositivo semiótico onde os juízos se desdobram numa fenomenologia fílmica (Barroso, 2008: 94).

Perante todas as transformações já elencadas torna-se hoje pertinente repensar a crítica. “A cultura cinematográfica portuguesa do passado é hoje motivo de uma nova arqueologia. Torna-se fundamental pesquisar documentos há muito esquecidos e restaurar o imaginário da crítica” (Barroso, 2008: 28).

Embora o jornalismo cultural tenha legitimidade histórica para se assumir como espaço público de produção intelectual e reflexão sobre as questões que a produção intelectual, incluindo a política, suscita na sociedade (Santos Silva), “a crítica perdeu alguma legitimidade e terreno face aos avanços das indústrias culturais” (Barroso, 2008: 44). Ainda que a qualidade intelectual da argumentação seja o carácter universal da crítica,

essa universalidade está “ameaçada pelas simplificações algo maniqueístas dos media” (Barroso, 2008: 44).

Na *Civilização do Espetáculo*

não é por acaso que a crítica tenha quase desaparecido nos nossos meios de informação e se tenha refugiado nos conventos de clausura que são as Faculdades de Humanidades e, em especial, nos Departamentos de Filologia cujos estudos só são acessíveis aos especialistas” (Llosa, 2012: 34).

Portanto, o autor considera que a cultura se está a extinguir e, do seu ponto de vista, a crítica de cinema segue o mesmo caminho.

A verdade é que a crítica, que na época dos nossos avós e bisavós desempenhava um papel central no mundo da cultura porque assessorava os cidadãos, é uma espécie em extinção da qual ninguém faz caso, exceto quando também ela se converte em diversão e espetáculo (Llosa, 2012: 34).

Assumindo, em toda a obra, uma visão pessimista da cultura atualmente, o autor continua:

A literatura light, como o cinema light e a arte light, dá a impressão cómoda ao leitor e ao espectador de ser culto, revolucionário, moderno, e de estar na vanguarda com um mínimo esforço intelectual. Deste modo, a cultura que se pretende avançada e de rutura, na verdade propaga o conformismo através das suas piores manifestações: a complacência e a autossatisfação (Llosa, 2012: 35).

Já Tito Cardoso e Cunha, em *Argumentação e Crítica* (2004), considera que nem sempre a crítica recorre ao juízo de valor, propondo, por vezes, uma descrição factual da narrativa, com muita informação sobre o contexto histórico, económico ou político em que a obra é produzida.

O que nos diz a crítica hoje é por vezes uma pletora de informação sobre cada filme, um imenso “*press release*” com dados infundáveis sobre as mais ínfimas circunstâncias de cada produção. Em suma, uma imensa base de dados se abate sobre o leitor e cuja dimensão a planetária internet já não permite ter limites (Cunha, 2004: 95).

No contexto habermasiano, o crítico, enquanto “árbitro das artes”, tinha a função pedagógica de ver, informar sobre o que se vê, contextualizar, colocar questões pertinentes a propósito do filme, fazer-nos saber interrogá-lo (Cunha, 2004: 88). A perspectiva de Cunha não é singular.

Também para o autor de *A Locomotiva dos Sonhos* “os valores são agora subordinados a sucessos mediáticos, a comportamentos de audiências, a várias confusões entre o êxito e o valor estético e entre espetáculo e criatividade” (Barroso, 2008: 43). Seguindo esta posição, o valor de um produto cultural será então atribuído pelo público — um filme será tanto melhor quantos mais espectadores tiver. Assim, os críticos de cinema passam a ter menos influência na avaliação de uma obra. Para Llosa, sendo o público a determinar o valor de um produto, autores mais hábeis na publicidade e na autopromoção podem tornar-se mais populares do que outros autores cujas obras possam ser consideradas mais interessantes e até melhor avaliadas pelos críticos. (Llosa,

2012: 175. Uma ideia que não destoa muito das posições de Martel, que considera que o crítico de agora se importa sobretudo com o que é “cool”, nem com a de Andrade que, na sua monografia, aponta:

a pós-modernidade acabou por trazer o fortalecimento da publicidade e, de maneira geral, inibir a veia crítica da sociedade. Para a maior parte do público, a experiência de ir ao cinema acaba por ser um mecanismo de fuga da realidade visível, quando deveria desencadear uma imersão nessa realidade a partir do que é reproduzido na tela; o indivíduo é, afinal, inconscientemente treinado a deixar o já moribundo senso crítico fora da sala de exibição a fim de não violar o código de entretenimento e perder-se em sua viagem de fuga (Andrade, 2010: 36).

A inibição da veia crítica da sociedade pode ser explicada também pela redução do seu espaço nos meios de comunicação social, apontada por críticos como Maria do Carmo Piçarra que conta que quando começou a escrever sobre cinema tinha mais espaço para “escrever sobre os filmes e desenvolver a crítica. Progressivamente os jornais e revistas — mesmo da especialidade — passaram a reduzir o espaço” (Piçarra *apud* Varandas, 2013: 25).

Esta é uma posição corroborada pela jornalista e crítica Cláudia Marques Santos<sup>15</sup>, entrevistada no âmbito desta dissertação, que aponta a necessidade de fazer opções sobre que filme(s) ou espetáculo(s) escrever. “Dão-nos uma página para escrever, estreiam seis filmes [...] só posso escrever sobre dois. Portanto, [...] há limitação de espaço” (Santos, 2020). Para Cláudia Marques Santos, “a crítica é uma forma muito peculiar de informar. Uma forma muito honesta, porque permite tornar visíveis os mecanismos da interpretação” (Santos, 2020), ou seja, o crítico está a explicar como pensa e por que pensa de uma certa forma sobre um filme.

De acordo com o crítico de cinema do jornal *Público* e editor do suplemento de cultura *Ípsilon*, Vasco Câmara<sup>16</sup>, igualmente entrevistado, “um crítico é alguém que tem uma relação particular com o filme, ou com o cinema, e cuja narrativa me interessa seguir ou não” (Câmara, 2020). Neste contexto, “há ainda um campo em que a relação do espectador passa também pelos caminhos que estão abertos pela crítica e pelos críticos” (Câmara, 2020). A crítica de cinema, por um lado, pode permitir ao espectador compreender melhor um filme e, ao fazê-lo, pode, por outro lado, dar um novo sentido à obra (Câmara, 2020).

Compreendemos que a crítica, no seu papel de assessorar os cidadãos, pode fazê-lo de forma enriquecedora, dando a conhecer cinema de qualidade, novos filmes e cineastas. Não obstante, também pode assessorar para o sensacionalismo e para a incultura, vincando a sua influência no auditório. Além disso, a crítica, não sendo uma extensão do

---

<sup>15</sup>Entrevista concedida por vídeo chamada, a 18 de maio de 2020.

<sup>16</sup>Entrevista concedida por vídeo chamada, no dia 7 de maio de 2020.

filme, pode ter um papel relevante na receção da obra cinematográfica num determinado contexto ou comunidade.

No nosso estudo, interessa-nos olhar para a crítica jornalística, aquela que assessora os cidadãos no sentido de contextualizar uma determinada obra e chamar a atenção para aspetos técnicos que possam escapar ao espectador comum. Por isso, concordamos que o crítico de cinema deve ser especializado, embora a especialização se possa adquirir por diversas vias. Essa é, pois, uma questão sobre a qual nos debruçaremos no próximo capítulo. Para já, olhamos para o papel do crítico como alguém que esclarece, explica e ajuda a pensar — mesmo que não concordemos com uma crítica, o facto de pensarmos acerca das ideias que esta transmite poderá levar-nos a novas questões que nos permitam compreender de outra forma um filme, e pensá-lo com mais detalhe.

A crítica de cinema teve, “no seu início, nos princípios do século XX, um papel fulcral na elevação do cinema à sua consideração como arte” (Cunha, 2017: 49) e caso comprovemos a hipótese de que os programas sobre cinema, exibidos atualmente, privilegiam a divulgação cinematográfica, em detrimento da crítica — e/ou concluamos que a crítica está mesmo a desaparecer — permanece, no entanto, inquestionável, o papel da crítica na história e na afirmação do cinema.

## CAPÍTULO 2

# Os *magazines* cinematográficos da televisão pública portuguesa

### 2.1 Breve contextualização

*De alguma forma, é obrigação também do serviço público da RTP dar a conhecer coisas que as pessoas nem fazem ideia. E daí que seja tão importante mantermos esta lógica de dar programas e dar outra forma de mostrar televisão, que não seja só agarrada à audiência, porque pode abrir janelas de conhecimento. E é essa perspetiva que eu acho que a RTP tem e deverá manter.*  
Teresa Nicolau<sup>17</sup>, em entrevista

Depois de algumas perspetivas sobre os temas anteriormente abordados, olhamos agora para a televisão enquanto meio de comunicação social e para a relação da televisão pública portuguesa com o cinema. Analisamos os programas dos canais generalistas da RTP (RTP 1 e RTP 2), designadamente *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas*, fazendo antes um breve enquadramento histórico-social.

Para Umberto Eco, a televisão é um “serviço”, ou seja, “um meio técnico de comunicação através do qual se podem veicular ao público diferentes géneros de discurso comunicativo” (Eco, 1991: 364). E, apesar de admitir muitas discussões perante tal perspetiva, o autor considera que a televisão, tal como a rádio, é “um meio artístico que, como tal, promove a formação de uma linguagem autónoma e abre novas possibilidades estéticas” (Eco, 1991: 343). No presente estudo, optamos por ver a televisão enquanto meio de comunicação que presta um serviço ao telespectador, uma função que no caso da RTP é pública.

Importa esclarecer que cinema e televisão são — ou eram, inicialmente — duas linguagens distintas. Eco defende que o cinema permite “expressar”, ao passo que a televisão permite “comunicar” e “portanto, que a diferença entre os dois meios é a mesma que existe entre arte e crónica” (Eco, 1991: 358). Por outro lado, o autor aponta também que a capacidade recetiva do espetador televisivo é diferente da do espetador cinematográfico:

na recepção televisiva, a fixidez hipnótica de quem está isolado na multidão que o rodeia numa sala de cinema é corrigida pelas maiores possibilidades de distrações permitidas pela situação de quem se senta em grupo, no ambiente familiar, diante do ecrã do televisor (Eco, 1991: 368)

Ao longo dos anos, as linguagens não se alhearam de transformações sociais, culturais e digitais, e sofreram também com as mudanças de paradigmas. Parece-nos que hoje

---

<sup>17</sup>Entrevista concedida por chamada telefónica, no dia 11 de maio de 2020.

temos, quer na televisão, quer no cinema, uma linguagem híbrida e que isso permite também uma certa fusão de linguagens. Exemplo disso pode ser o *Cinemax Curtas*, que se propõe fazer de um programa televisivo uma sessão de cinema, conforme veremos a seguir.

Também a forma como vemos televisão e os ecrãs a que utilizamos para aceder aos conteúdos se alteraram. Hoje, podemos ver um filme fora da sala de cinema, não apenas na televisão mas também através das plataformas de *streaming*. O cinema está agora diluído em ecrãs distintos que passam pelos computadores, *tablets* e *smatphones*. Já a televisão, por sua vez, também está cada vez mais presente no formato digital. No caso da televisão pública, essa presença verifica-se na plataforma RTP *Play*, através da qual podemos aceder a conteúdos mais antigos ou que foram exibidos recentemente na televisão e ainda a conteúdos exclusivos, como aconteceu com algumas séries produzidas para aquele formato, tais como *Amnésia* (2017) — a primeira série 100% digital da RTP — a que se seguiram, entre outras, *#CasaDoCais* (2017), e *Frágil* (2019).

Se, antes, o mecanismo do *zapping*, “com que controlamos à distância as imagens da televisão, passou a esgazear o nosso relacionamento humano” (Martins, 2011: 80), hoje, o *zapping* já não é o principal estímulo da televisão. A partir do aparelho podemos agora aceder aos conteúdos anteriormente transmitidos, através das boxes televisivas. O visionamento de um programa deixou de estar condicionado pela nossa disponibilidade face ao horário em que este é transmitido, pelo que estamos agora expostos a um novo conjunto de estímulos.

As novas tecnologias da comunicação e da informação, especificamente a fotografia, o cinema, a televisão, o multimédia, as redes cibernéticas e os ambientes virtuais, funcionam para nós como próteses de produção de emoções, como maquetinas que modelam em nós uma sensibilidade puxada à manivela (Martins, 2011: 80).

Partindo dos princípios de George Steiner, Moisés Lemos Martins descreve, em *Crise no Castelo da Cultura — Das Estrelas para os Ecrãs*, o poder da televisão de nos desligar do mundo. “É um facto que o dispositivo tecnológico em que consiste a televisão nos liga e desliga do mundo e dos outros” (Martins, 2011: 81). O mesmo acontece com o cinema: desliga-nos do mundo. Só que, hoje, a televisão e o cinema já não são os únicos ecrãs a desligarem-nos do mundo. Essa é a razão preponderante pela qual olhamos para a televisão e para formas da televisão falar sobre e/ou mostrar cinema, traçando, desde já, uma breve contextualização, necessária para compreendermos a atualidade dos *magazines* cinematográficos da televisão pública portuguesa.

Em Portugal, a televisão surgiu em 1957, com a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP), pertencendo o canal ao Estado Português. Desde que surgiu que a televisão pública se relaciona com o cinema, quer do ponto de vista da transmissão de filmes, quer do ponto

de vista da emissão de rubricas sobre cinema com comentários aos filmes. Em 1968, surgiu o segundo canal televisivo, a RTP 2, que pertence ao mesmo grupo, sendo que só 24 anos depois surgiu o primeiro canal privado (a SIC começou as transmissões em 1992; seguiu-se a TVI, em 1993).

A Constituição da República Portuguesa refere, no ponto 5 do artigo 38º, que “o Estado assegura a existência e o funcionamento de um serviço público de rádio e de televisão”. No ponto seguinte, a Constituição explica que esses meios públicos devem “salvaguardar a sua independência perante o Governo, a Administração e os demais poderes públicos, bem como assegurar a possibilidade de expressão e confronto das diversas correntes de opinião”. Na sua missão, a RTP sublinha a sua capacidade “para chegar a um vasto e heterogéneo público e cobrir alargados segmentos de população”, nomeando ainda a sua “relevância para o desenvolvimento social, cultural e económico do país”.

Na prática, e para fazer jus à sua missão, a RTP, através dos seus canais, conta com vários *magazines* culturais, na sua grelha de programação. A televisão pública surgiu para estar ao serviço da cultura e das artes, sendo um instrumento de educação. Aliás, uma “aliança RTP – cinema português” proporcionou a exibição de documentários exibidos no país, muitos dos quais com audiências consideráveis, e que estavam em linha com a propaganda da altura. “Documentários portugueses, nomeadamente produzidos pelo Ministério da Educação Nacional para a sua Campanha de Educação de Adultos, tiveram também larga difusão” (Teves, 1971: 141).

Também desde as primeiras décadas de existência que a RTP exibia curtas-metragens, quer de autores consagrados do cinema português, quer “novas propostas de renovação da cinematografia nacional” (Cunha, 2011: 140).

Para além de algumas emissões avulsas ou excepcionalmente integradas em rubricas dedicadas a filmes de longa-metragem, a RTP teve duas rubricas especializadas na emissão de curtas-metragens, que exibiram filmes de origem portuguesa: *Cinema sem Estrelas* [1967] e *Cinamateca* [1972] (Cunha, 2011: 142).

Este primeiro, de 1967, funcionava como espaço de divulgação de um cinema contemporâneo alternativo que se destinava a um público específico e interessado (*idem*), o que evidencia a tendência da televisão pública de exibir conteúdos para nichos, em detrimento, por vezes, da exibição de conteúdos para as grandes massas.

Pela programação da televisão pública portuguesa passaram espaços de emissão como *Noite de Cinema* e *Tarde de Cinema*, rubricas como *7ª Arte* (década de 60), programas como *Museu do Cinema* (1986) ou *magazines* como *Magacine* (1990)<sup>18</sup>. Parece-nos, assim, que comentar filmes e entrevistar realizadores e atores é algo que acontece na RTP

---

<sup>18</sup>Informações obtidas através de pesquisas realizadas na página <https://arquivos.rtp.pt/>

desde que existe a televisão em Portugal, paralelamente à exibição de longas e curtas-metragens.

Atravessou o século o *Onda Curta* (1996 – 2013), programa transmitido na RTP 2, que exibia e premiava curtas-metragens de produção nacional e internacional, sob coordenação de João Garção Borges. “O *Onda Curta* sempre foi um programa de autor e posteriormente uma marca associada não apenas ao pequeno ecrã mas igualmente a um conjunto de parcerias nacionais e internacionais de que fui sempre o coordenador” (Garção Borges<sup>19</sup>, 2014, online).

Em entrevista a Luís Mendonça, publicada no *site À Pala de Walsh*, João Garção Borges explica que, ao longo dos anos, o programa ampliou o raio de ação e influência “através de um conjunto e rede de parcerias, prémios de aquisição, sessões especiais em sala, participações em debates e seminários, festivais, mercados e instituições nos quatro cantos do mundo”, da mesma forma que “os destaques da sua programação foram matéria de programas de rádio e de artigos na imprensa” (Garção Borges, 2014, online). O programa terminou devido ao fim do contrato do seu autor com a RTP, e não por desinteresse do público, até porque

Por exemplo, nos últimos meses de 2013 o *Onda Curta*, no horário das 23:00, conseguia os primeiros lugares das audiências, mesmo com uma programação de resistência onde não estava uma boa parte das melhores propostas que gostaria de exhibir. Estava sistematicamente entre os dez primeiros do canal (Garção Borges, 2014, online).

Entre 2007 e 2010, a RTP, neste caso, através da RTP N — que evoluiu, em 2011, para RTP Informação e, em 2015, para RTP 3 — teve em exibição um programa dedicado exclusivamente ao cinema em língua portuguesa. A realizadora Luísa Sequeira criou, produziu, coordenou e apresentou o *Fotograma*, procurando que o programa tivesse uma linguagem tão próxima do cinema quanto possível, conforme nos explicou em entrevista realizada no âmbito desta dissertação<sup>20</sup>. O programa surgiu, segundo a própria, “de uma enorme vontade e de uma teimosia em fazer um programa de cinema em língua portuguesa” (Sequeira, 2020), e contou com uma equipa reduzida, da qual faziam parte António Sabino como realizador e Pedro Medeiros como operador de imagem.

Trabalhávamos assim num ambiente bastante cúmplice, não é? Também tem que ver com cinema, com as equipas do cinema, não é? Quando vamos a uma rodagem nós sentimos isso, essa cumplicidade entre equipa, quase que não é preciso às vezes falar entre eles porque basta um olhar, basta um gesto e as pessoas já sabem o que se passa (Sequeira, 2020).

---

<sup>19</sup>Fonte: entrevista de Luís Mendonça, publicada no *site À Pala de Walsh*, disponível em: <https://www.apaladewalsh.com/2014/03/joao-garcao-borges-sem-a-minha-participacao-dificilmente-poderao-voltar-a-ver-o-onda-curta-na-rtp2/>

<sup>20</sup>Entrevista concedida por videochamada, no dia 1 de julho de 2020.

O programa, semanal, tinha cerca de trinta minutos e consistia em cinco peças distintas, algumas das quais poderiam ser também usadas noutros programas da estação pública, sendo o caso do *magazine Bastidores* da RTP 2. A autora do *Fotograma* vê-o como um programa anacrónico e também como objeto estranho — algo inédito que ainda não tinha sido feito — porque “a diferença, normalmente, causa muita estranheza, principalmente nos meios de comunicação tracionais, na televisão” (Sequeira, 2020).

Quanto aos conteúdos, o programa apresentava curtas-metragens — numa lógica de as dar a conhecer, portanto, sem as exhibir — entrevistando realizadores, tendo igualmente espaço para abordar projetos de videoarte, videoclipes, documentários, bem como festivais de cinema e entrevistas com os respetivos diretores. Além disso, a equipa acompanhava as rodagens de filmes, para dar a conhecer, entre outros aspetos, o processo criativo dos realizadores.

Entre os tópicos que destaca, na entrevista, a autora aponta, especialmente, os cuidados estéticos, como, por exemplo, não falar por cima de imagens de um filme, ou a atenção aos locais e cenários onde eram gravadas as apresentações: “era uma *mise en scène*, com direção artística, com cuidado com o cenário, para fazer aquela introdução” (Sequeira, 2020). Filmado no Cinema Passos Manuel, no Porto, com a transmissão de filmes em película, e exibição de peças mais longas para dar tempo ao espectador, o *Fotograma* procurava, em suma, “levar o tempo do cinema para a televisão na tentativa de ter tempo para ver o conteúdo, não ser algo rápido” (Sequeira, 2020), através de uma fluidez entre a ficção e a realidade, porque “o cinema joga com isso e joga com o tempo entre a ficção e a realidade” (Sequeira, 2020).

Apesar da estranheza inicial, de acordo com Luísa Sequeira, a equipa era acarinhada em festivais e bem recebida nas rodagens e havia “muitas sugestões também da audiência, dos próprios realizadores [...] bastante *feedback* através do tradicional e-mail” (Sequeira, 2020). No meio académico, Luís Nogueira escreveu num artigo que “um programa como o *Fotograma* é, de algum modo, um oásis” (Nogueira, 2009: 8), apontando-lhe, porém, uma difusão reduzida.

Não encontramos, atualmente, na televisão pública portuguesa, um programa dedicado exclusivamente ao cinema em língua portuguesa, com os conteúdos que o *Fotograma* suportava (entrevistas, reportagens, cobertura de rodagens e festivais, informação sobre curtas e longas-metragens, mas também sobre videoclipes e videoarte). Aliás, não encontramos um programa que privilegie o cinema em língua portuguesa, ainda que o *Cinemax Curtas* privilegie o cinema que se faz nas escolas e universidades portuguesas e, de certa forma, o cinema nacional de curta duração.

O *Fotograma* preenchia, no formato de *magazine*, uma das preocupações indicadas pela editora de cultura da direção de informação da RTP, Teresa Nicolau, e que está

relacionada com os critérios que são tidos em conta na cobertura de temas culturais. Para a jornalista, que entrevistamos, “é muito importante falar de autores portugueses e abrindo o leque a todos os irmãos, aos países de língua portuguesa” (Nicolau, 2020). Desta forma, Teresa Nicolau considera que se trata mesmo de uma “missão como jornalista da RTP”, mais do que a obrigação contratual de serviço público, a divulgação de tudo o que diz respeito à identidade cultural de língua portuguesa (Nicolau, 2020).

Outra característica da televisão pública portuguesa — que é, no nosso entender, a mais relevante e o motivo pelo qual centramos este trabalho na televisão pública, em detrimento de uma televisão privada — traduz-se na própria relação com a audiência, na medida em que a RTP pode centrar o foco na programação, com uma certa despreocupação quanto a números de audiências e, nessa lógica, apostar, sem constrangimentos, em programas mais educativos, independentemente de serem mais ou menos visionados. Na entrevista que nos concedeu, a jornalista sublinha que “a RTP tem essa liberdade de não contar com as audiências quando faz escolhas programáticas, até mesmo informativas” (Nicolau, 2020).

Em Portugal, o cinema, designadamente português, tem uma relação mais consistente com a televisão pública do que com as televisões privadas, o que, no entender da editora de cultura, faz com que a RTP cumpra o seu papel de serviço público para com o cinema, na medida em que “a RTP é financiadora das produções que são aprovadas pelo ICA. O que dá à RTP um cariz de serviço público muito mais elevado (...) Daí que o serviço público se cumpra de uma forma mais vincada” (Nicolau, 2020).

Compreendemos, nesta breve contextualização, que a RTP, desde a sua existência, foi tendo em exibição programas ou rubricas alusivas ao cinema. Nesse sentido, a televisão pública portuguesa tem assegurado, desde há décadas e através de espaços próprios da sua programação, a informação sobre cinema e a exibição de filmes de curta duração. Atualmente, na RTP Memória é exibida a rubrica *Hora Cinemateca*, que divulga património preservado e restaurado pela Cinemateca. Se a televisão pública portuguesa se tem adaptado aos novos formatos, aproveitando, entre outros, as potencialidades do digital, também tem, em simultâneo, mantido a sua programação tradicional. Através do seu leque de canais, a RTP pode distribuir os conteúdos — e mesmo repeti-los — por forma a chegar a diferentes públicos.

No caso do cinema, focamos o presente trabalho nos canais generalistas, de modo a que possamos dar mais destaque a cada programa em estudo. Verificam-se na grelha de programação da RTP 1 e da RTP 2, dois programas dedicados exclusivamente ao cinema: *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas*. São estes *magazines* que passamos a apresentar e a analisar neste capítulo.

## 2.2 *Janela Indiscreta*

*Podemos dizer que, de alguma forma, esse lado do cinema mainstream está com cobertura suficiente por parte do Mário Augusto.*  
Teresa Nicolau, em entrevista

Há cerca de 17 anos que o jornalista Mário Augusto tem na televisão um programa da sua autoria no qual apresenta filmes e fala sobre cinema. Primeiramente, através do *35 mm*, programa que foi exibido na SIC Notícias e, atualmente, através de um *magazine* exibido na RTP, que adotou o nome de um filme do realizador Alfred Hitchcock — *Janela Indiscreta*. O jornalista explicou-nos, em entrevista concedida pessoalmente, que a mudança de nome não teve que ver exclusivamente com a mudança de estação televisiva, mas principalmente com o facto de *35 mm* ser um formato já desatualizado, visto que, em 2010, já não era tão usual filmar-se dessa forma. “O diretor de programas da RTP, José Fragoso, na altura, disse ‘vamos chamar-lhe outra coisa, talvez *Janela Indiscreta*, é um filme que tu gostas’. Portanto nem fui eu que dei o nome, foi o diretor de programas” (Augusto<sup>21</sup>, 2020).

O programa está na RTP há dez anos, depois de, durante sete, ter sido exibido na SIC Notícias, sob o mesmo mote de dar a conhecer as estreias de cinema e falar sobre os filmes, contando também com entrevistas com atores e atrizes. Neste sentido, “o programa, essencialmente, é um divulgador de cinema, não tem pretensões a ser um formador de públicos (Augusto, 2020).

O *Janela Indiscreta* é exibido, atualmente, na RTP 1 na madrugada de quarta para quinta-feira, minutos antes das duas horas da madrugada, e tem repetições na RTP 3, em horários de madrugada e na tarde de sábado ou domingo<sup>22</sup>. Além disso, o programa fica disponível também na plataforma online da RTP (*RTP Play*). Portanto, trata-se de um programa de fácil acesso — consultando a *RTP Play* é possível ver o programa da semana em que nos encontramos, mas também aceder a programas mais antigos.

Com o tempo, houve alterações ao formato, designadamente com o surgimento de novas rubricas e a extensão da duração do *magazine*. O canal da sua exibição (excluindo repetições) também mudou da RTP 2 para a RTP 1, assim como os horários de emissão. O programa apresentado por Mário Augusto foi produzido pela produtora *Até ao Fim do Mundo* — o que garantia também exibição nos canais TV Cine — até dezembro de 2015, altura em que deixou de ser exibido na RTP 2. *Janela Indiscreta* tinha, à época, cerca de meia hora de duração, bem como com uma equipa de jornalistas que participava nas peças sobre os filmes, o que reforçava o carácter jornalístico do programa. Na RTP 2 e

---

<sup>21</sup>Entrevista concedida pessoalmente, no dia 20 de maio de 2020, em Espinho.

<sup>22</sup>Durante o período em que analisamos a grelha de programação da RTP 3, o programa foi exibido ora ao sábado, ora ao domingo. Tal como não referimos o número de vezes que é repetido durante a semana, pois a quantidade de repetições não foi constante em todas as semanas analisadas.

com produção da *Até ao Fim do Mundo*, passaram mais de 300 emissões que contaram com informação sobre filmes e entrevistas com cineastas, atores e atrizes. Em 2016, *Janela Indiscreta* passa a ser exibido na RTP 3, com repetição na RTP 1, apresentando-se numa versão remodelada, em que se intensificou a autoria de Mário Augusto que passou a ser responsável por todas as peças, tendo a ficha técnica deixado de incluir outros jornalistas. Desde 2019, é exibido na RTP 1, observando-se repetições na RTP 3. Em entrevista, Mário Augusto explica-nos que também reflexo da transmissão do programa na televisão pública portuguesa, surgiu a vontade de “fazer um bocadinho de serviço público e ter espaços e rubricas que permitissem mais história de cinema, mais curiosidades à volta do cinema” (Augusto, 2020). O serviço público materializou-se na rubrica *Essenciais*, na qual são dados a conhecer filmes clássicos do cinema, mais antigos, e que, no entender do autor, vale a pena ver. No quadro da pandemia de COVID-19<sup>23</sup>, em que os cinemas estiveram encerrados e as estreias suspensas, esta rubrica assegurou a continuidade do programa. Desde março até julho de 2020, o *Janela Indiscreta* estendeu o espaço a filmes mais antigos, permitindo aos espectadores recordarem clássicos da sétima arte, passarem a conhecer filmes sobre os quais ainda não tinham ouvido falar e simultaneamente ficarem a par de informações relacionadas, entre outros aspetos, com números de bilheteira.

O programa que hoje existe o nome *Janela Indiscreta* começou, enquanto *35 mm*, com apenas 15 minutos. Mais tarde, conquistou mais 10 a 15 minutos, passando a ter entre 25 e 30 minutos, no total. Esta extensão gradual do tempo de duração do programa culminou há cerca de um ano e meio, tendo, atualmente, cerca de 50 minutos. Mais tempo permite abordar mais assuntos, até porque, no entender de Mário Augusto, “hoje não se pode falar só de cinema e só de televisão, ou só de séries, ou só de filmes para cinema, porque hoje essa mistura é muito grande em termos conceituais e de desenvolvimento de produção” (Augusto, 2020).

Desta forma, e continuando a fazer jus ao serviço público da RTP, o programa inclui a cobertura de produções que a RTP exhibe e a possibilidade de acompanhar rodagens de séries, falar com realizadores, produtores e atores. Contudo, sendo um programa da atualidade cinematográfica, há uma discrepância entre o destaque dado ao cinema estrangeiro e o destaque dado ao cinema nacional, até porque “a produção nacional já tem tão pouco dinheiro para fazer um filme quanto mais para depois estar a fazer

---

<sup>23</sup>COVID-19 resulta das palavras “corona”, “vírus” e “doença”. Trata-se da doença, detetada no final de 2019, que é provocada pela infeção pelo coronavírus SARS-CoV-2. A COVID-19 originou uma pandemia — alastrou-se a vários países ao mesmo tempo. Fonte: <https://www.sns24.gov.pt/tema/doencas-infecciosas/covid-19/#sec-0>. À data da conclusão desta dissertação, o combate à pandemia, em Portugal, continua, ainda que as pessoas já não estejam confinadas em casa mas obrigadas ao uso de máscara sempre que entram em espaços fechados (impondo-se normas como desinfetar frequentemente as mãos e evitar ajuntamentos — nos cinemas, além do uso de máscara, a DGS recomenda o distanciamento através de pelo menos uma cadeira de intervalo entre cada pessoa).

material de *making off* e ter equipas para acompanhar a rodagem” (Augusto, 2020). Por isso, Mário Augusto diz-nos acompanhar, tanto quanto possível, “as rodagens de alguns filmes (não muitos) para depois fazer reportagem” (Augusto, 2020). Em suma, o jornalista assegura que o cinema português tem no programa *Janela Indiscreta* “todo o destaque dentro da produção que se faz”, reiterando a escassez da mesma (Augusto, 2020).

Além de entrevistas e reportagens feitas em contexto de rodagem, o programa assenta essencialmente na apresentação de estreias, com Mário Augusto a tecer considerações e a dar nota de curiosidades e/ou pormenores relacionados com os filmes, enquanto são mostrados excertos das obras cinematográficas, através, por exemplo, do recurso aos *trailers*. Este trabalho de falar sobre os filmes não é, para o autor do programa, crítica de cinema. Mário Augusto aponta um trabalho “híbrido” que está entre a crítica e o jornalismo de cinema.

Prefiro ser formador de opinião do que ser crítico. E quando eu digo que formador de opinião não se mistura com a crítica é no sentido de dizer “reparem naquilo, este senhor já foi aquele que fez aquele outro, ele faz muito bem porque a estética está diferente, o conceito é aquele”. Isso não é uma crítica, isso é construtivo e é formativo para quem vê. [...] Não sendo crítica, é despertador de alguma atenção para os filmes” (Augusto, 2020).

Sobre a crítica, Mário Augusto considera que não o faz por “consciência cinéfila”, justificando que “mesmo filmes maus, quando foram feitos, ninguém os fez para eles serem maus; fizeram-nos para eles serem feitos o melhor possível e não resultaram ou não funcionaram” (Augusto, 2020). Ou seja, o autor admite que o programa pretende apenas mostrar o lado positivo dos filmes, apontando inclusivamente “truques” para abordar um filme mau, sem o apresentar como mau, por exemplo, quando se está perante reportagens ou entrevistas: “pôr os atores a falar mais da carreira, porque eu tenho que mostrar as entrevistas. Mas isso salvaguarda-me, por um lado. Como eu nunca fiz um programa de crítica — faço um programa de divulgação — posso fazê-lo como eu quiser” (Augusto, 2020). Esta é uma posição semelhante à da cineasta Sabrina D. Marques, que escreve para o *site À Pala de Walsh* e que também entrevistámos<sup>24</sup>. “Neste momento, relativizo e, mesmo quando não gosto de um filme, quase me apetece dar ao autor um prémio pelo esforço porque cada filme que existe foi um pequeno milagre que ali aconteceu — especialmente se estivermos a falar de cinema português!” (Marques, 2020).

Constatamos, deste modo, uma resistência a abordar diretamente o filme, identificando os aspetos mais e menos positivos, que assenta na preferência por se reconhecer o mérito

---

<sup>24</sup>Entrevista concedida por via eletrónica, no dia 14 de junho de 2020.

que é o trabalho cinematográfico. Também por isso, *Janela Indiscreta* acaba por se traduzir essencialmente num *magazine* de divulgação, que reduz a vertente crítica.

Quanto à nacionalidade dos filmes, tem mais destaque o cinema americano, porque o fornecimento de *press kits* com material de rodagens e acompanhamento de filmes permite ao jornalista fazer um trabalho mais amplo na cobertura para o programa. “É mais fácil lidar com o material norte americano porque eles têm muito mais conteúdo disponível para fazer o trabalho jornalístico” (Augusto, 2020). Esta situação vai ao encontro das tendências e desafios do jornalismo cultural e de cinema, especificamente, que já vimos no primeiro capítulo. E é também uma semelhança com o programa *CineBox* (TVI 24).

Portanto, tal como a citação que abre este subcapítulo refere, o *Janela Indiscreta* faz cobertura essencialmente de cinema *mainstream*, privilegiando, por um lado, as longas-metragens — contrariamente ao *Cinemax Curtas* — e, por outro, o cinema norte americano, por ser o que fornece mais conteúdos sobre o filme e o que tem mais e maiores produções. Não obstante, o autor indica ter interesse, por exemplo, no cinema francês, por estrear hoje muito cinema desta nacionalidade. No entanto, por norma, o programa apenas recebe, segundo o jornalista, *trailers*, e abordar uma obra apenas dessa forma, sem outros conteúdos como entrevistas e reportagens seria “fazer *marketing*” (Augusto, 2020). Já no caso do cinema americano, o autor não considera estar a ceder à pressão do *marketing* por mostrar a rodagem de um filme.

Uma forma mais tradicional de obter informação sobre os filmes é viajar até ao local de rodagens e aí fazer entrevistas e reportagens. Nestes casos, Mário Augusto admite “um serviço de promoção ao filme”, em que os custos de viagem, alojamento e outros são suportados pela produção do filme (Augusto, 2020). Aqui estão também em causa os recursos das grandes produções no que diz respeito à divulgação dos filmes, reflexo da indústria cinematográfica, o que não existe no caso de Portugal e das produções nacionais, em grande parte devido a motivos financeiros, conforme já se referiu. No entanto, mesmo nestes casos, tem havido mudanças relativas, entre outros aspetos, ao tempo disponibilizado a jornalistas para conversar com cineastas.

“Antigamente, estávamos 10 minutos a falar; hoje são seis minutos, no máximo. Há restrições de conversas e hoje, cada vez mais, estão a desinvestir no trabalho dos jornalistas, na promoção dos filmes, para dar espaços aos *bloggers*, às redes sociais” (Augusto, 2020). Esta posição é corroborada por Vasco Câmara, segundo o qual, em entrevista igualmente concedida no âmbito desta dissertação, “de há uns anos para cá, há uma grande confusão entre aquilo que é jornalismo e crítica, e aquilo que é promoção” (Câmara, 2020). Parece-nos, desta forma, que a indústria do cinema espera do trabalho jornalístico uma divulgação cinematográfica que em nenhum momento será crítica de

cinema. Se, no século passado, os críticos tiveram um papel relevante no sentido de levar filmes ao público, hoje, o que é esperado de alguém que faz comunicação de cinema é que diga ao público que o filme existe e o divulgue, enaltecendo os aspetos favoráveis da obra.

Dá para perceber que as pessoas, mesmo sem nenhuma má intenção — os agentes, os produtores — olham para nós como uma espécie de extensão do trabalho deles. Nós temos obrigação de informar, mas fazer dossiê sobre um filme é um campo de independência editorial e isso, muitas vezes, está esquecido (Câmara, 2020).

É ainda neste contexto que o crítico nos aponta que “todo o sistema está feito para que a autonomia crítica — que é a possibilidade de ter uma narrativa pessoal e individual — tudo está feito para que isso se anule” (Câmara, 2020).

Desta forma, importa questionar se, na televisão, o espectador está hoje recetivo à crítica de cinema ou se prefere a divulgação. Para Mário Augusto, o público televisivo não está interessado em conhecer narrativas críticas, já que prefere saber, por exemplo, curiosidades relacionadas com um filme.

Diz-me a experiência que as pessoas, na maioria das vezes, estão mais interessadas em que lhes chamem a atenção para os pormenores, do que estarem ali com análises metafísicas sobre o que é que se pretendia com aquela cena ou com aquela situação, ou com aquela interpretação. Quando, na verdade, se calhar, às vezes, nem o realizador tinha essa perceção, quando estava a fazer a obra (Augusto, 2020).

Tal como o filme de Hitchcock, Mário Augusto mostra-nos várias janelas — ou seja, filmes — permitindo-nos olhar para cada uma com curiosidade e revelando pormenores e informações mais gerais. O *Janela Indiscreta* é um *magazine* que divulga a atualidade cinematográfica, através da apresentação dos filmes com recurso a uma linguagem acessível, não sendo, por isso, um programa destinado a nichos. Trata-se de um programa destinado ao público em geral e que é compreensível para a generalidade dos portugueses, sejam cinéfilos ou não, dominem ou não a linguagem cinematográfica. Se considerarmos o carácter performativo do jornalismo cultural, podemos ver *Janela Indiscreta* como um *magazine* jornalístico, através do qual é possível aceder a informação sobre cinema. Não há aqui um espaço extenso para a crítica, ficando as considerações tecidas por Mário Augusto sobre os filmes integradas nessa performatividade característica do jornalismo cultural. No limite, são breves recensões críticas, que em alguns momentos contam com considerações que remetem para as humanidades, através da perspetiva história e sociológica do apresentador — perspetivas que, de resto, não são muito desenvolvidas no decorrer do programa, até porque para desenvolver uma perspetiva destas seria, talvez, necessário que um programa abordasse apenas um filme ou tivesse o dobro do tempo. Deste modo, o *Janela Indiscreta* será, em suma, um programa que podemos integrar no campo do jornalismo de cinema.

O programa *Janela Indiscreta* pode ainda ajudar a colmatar uma eventual falta de espaço para o cinema nos noticiários da televisão, tendo em conta o desafio que é conseguir tempo para a cultura nos telejornais, e que se traduz, muitas vezes, em ter-se “por exemplo, o telejornal com apenas um assunto” (Nicolau, 2020).

Para Mário Augusto, há nos telespectadores de *Janela Indiscreta* uma atitude de simpatia mais do que propriamente de cinefilia. O jornalista diz receber muitos e-mails, incluindo reclamações quando se engana, por exemplo, a pronunciar o nome de um filme ou realizador, é um “*feedback* de simpatia mais do que de cinéfilos” (Augusto, 2020). Com uma carreira de mais de 30 anos, parece-nos que se trata de um apreço pelo seu trabalho, de uma forma geral. Aliás, um estudo<sup>25</sup> feito para a RTP e citado pelo Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado da estação, que analisou o índice de simpatia e reconhecimento das caras nas televisões, indica que o jornalista Mário Augusto apresenta “um índice de reconhecimento e credibilidade acima de 80% na identificação direta com imagem muito associada ao tema ‘cinema’” e que “mais de 70 % dos inquiridos confiam e simpatizam com o trabalho que desenvolve, reconhecendo credibilidade e experiência na área”. De acordo com o inquérito por nós realizado e que analisaremos no capítulo 3, cerca de 30% dos inquiridos que vê *Janela Indiscreta* respondeu que uma das razões para ser espectador é acompanhar o trabalho do jornalista Mário Augusto.

Em 2017, por exemplo, na RTP 3, o programa registou em média mais de 15 mil espectadores por exibição<sup>26</sup> e foi, segundo dados da RTP<sup>27</sup>, o mais visto da tipologia *Magazines Cinema* nos canais de informação. Na RTP 1, canal onde é exibido uma vez por semana, registou uma média de 34 mil espectadores. No programa *Bom Dia Portugal*, a rubrica de cinema de Mário Augusto, com emissão ao sábado a partir das 09:45h, teve uma média de 208 mil espectadores. Neste seguimento, verificamos que, quando se insere a informação sobre a atualidade cinematográfica num programa generalista a tendência é que mais telespectadores assistam. No entanto, o horário tardio do programa não nos parece ser um obstáculo, já que, desde 2016, o programa tem tido nas exibições na RTP 3 maior *share* quando é transmitido no *late night*<sup>28</sup> comparativamente com as transmissões em horário diurno (07:00hs — 24:00hs). Já na RTP 1, houve uma redução do número de telespectadores sintonizados no magazine até 2018, tendo-se registado um aumento em 2019, conforme sistematiza a tabela seguinte.

---

<sup>25</sup>Documentos cedidos por Mário Augusto, para esta dissertação, e que se encontram nos anexos.

<sup>26</sup>Na RTP 3, *Janela Indiscreta* conta, por norma, com três repetições durante a mesma semana.

<sup>27</sup>Informações por Mário Augusto, tendo como fonte o Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado da RTP segundo dados GFK (TV), Netscope e Google Analytics (web).

<sup>28</sup>Expressão utilizada pela RTP referindo-se ao período 24:00hs—26:30hs, ou seja, entre a meia-noite e as 02h30 da madrugada.

ANO	Rat% <sup>29</sup>	Rat# <sup>30</sup>	Shr% <sup>31</sup>
2016	0,5	45,9	5,3
2017	0,3	32,2	3,6
2018	0,3	25,5	2,9
2019	0,4	40,6	3,4

Tabela 1: Audiência média *Janela Indiscreta* — Total Dia Consolidado<sup>32</sup>

Fonte: produção própria a partir de dados da RTP

Segundo os dados da RTP, mais de metade dos espectadores de *Janela Indiscreta*, entre 2016 e 2018, foi do sexo masculino. Já em 2019 registaram-se 53,6% das audiências por parte do sexo feminino. As faixas etárias que mais têm visto o programa nestes anos correspondem a pessoas com 35 anos ou mais.

De acordo com a tabela, notamos que as audiências destes últimos anos foram relativamente inconstantes, tendo diminuído de 2016 a 2018, e aumentado significativamente a partir de 2019. Estes números não acompanham rigorosamente os espectadores de cinema em sala. Segundo o ICA, o número de espectadores aumentou de 2016 para 2017. No ano seguinte diminuiu para um número abaixo do de 2016. Já em 2019, o número de espectadores em sala, tal como o número de espectadores do *magazine* em análise, voltou a aumentar<sup>33</sup>. Quanto a 2020, devido ao encerramento das salas de cinema por força da pandemia do novo coronavírus, o cenário atual indica que deverá haver uma quebra considerável no número de espectadores de cinema, designadamente nas salas comerciais. Por um lado, pela ausência de salas abertas durante cerca de três meses e, por outro lado, pela redução de espectadores aquando a reabertura dos cinemas<sup>34</sup>.

Ao apresentar as estreias da semana e levando ao espectador mais informação sobre os filmes ainda em exibição, o *Janela Indiscreta* poderá contribuir para a vontade dos portugueses frequentarem as salas de cinema, numa lógica de servir de mediador cinematográfico. O principal efeito do programa no público será precisamente o da mediação, muito mais do que o da educação do olhar. Na mesma lógica de mediação, o

<sup>29</sup>Audiência média em percentagem.

<sup>30</sup> Audiência média em milhares de espectadores.

<sup>31</sup>Quota de mercado, ou seja, tem em consideração todas as pessoas que estão a ver televisão em determinada hora e diz assim respeito à percentagem desses telespectadores sintonizados no programa em questão.

<sup>32</sup>Total do dia consolidado é o acumulado do consumo da emissão do dia, tanto em direto como em diferido no próprio dia da emissão e nos 7 dias seguintes e outros consumos não identificados ou utilizações do televisor, no mesmo dia. Este consolidado conclui a medição oficial da audiência dos programas de televisão. Fonte: RTP (ver anexos).

<sup>33</sup>Nos últimos anos, de acordo com os relatórios do ICA, o número de espectadores em sala, em Portugal, foi de 14,9 milhões em 2016, de 15,6 milhões em 2017, tendo descido para 14,7 milhões em 2018 e aumentado para 15,5 milhões de espectadores em 2019.

<sup>34</sup>“As salas de cinema portuguesas receberam perto de 78 mil espectadores em julho, uma quebra de 95,6% face ao período homólogo de 2019” (Lusa, agosto de 2020). “As salas portuguesas de cinema, que puderam reabrir em 01 de junho, tiveram cerca de 12.400 espectadores em junho, o que representou 1% da assistência registada em junho de 2019” (*idem*). Notícia disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2020-08-07-Salas-de-cinema-quase-vazias-com-quebra-de-956-no-numero-de-espectadores>

programa esclarece e contextualiza os filmes que o espectador poderá ter visionado mais recentemente. Para contribuir de forma mais consistente para a educação do olhar dos portugueses, o programa poderia, por exemplo, aumentar o destaque da rubrica *Essenciais* e apresentar considerações mais rigorosas e reflexivas sobre os filmes. A educação para olhar o cinema português poderia ser reforçada através de um equilíbrio entre o cinema nacional e o cinema estrangeiro. Ainda que estreiem poucas longas-metragens portuguesas nas salas comerciais, é possível olhar para novas linguagens e conversar sobre as novas formas de fazer filmes e até mesmo séries.

### **2.2.1 O espaço da crítica de cinema na televisão pública portuguesa**

Vimos já que o cinema sempre teve destaque nas publicações impressas, nas quais também se afirmou a crítica de cinema. Atualmente, não existe uma crítica de cinema assumida na televisão pública portuguesa e talvez nunca tenha existido de forma consistente, ainda que tenham existido *magazines* que suportaram comentários aos filmes. Na entrevista que nos concedeu, Mário Augusto considera que “em Portugal, a crítica de cinema sempre esteve muito circunscrita aos jornais e às revistas” (Augusto, 2020), contudo, por exemplo, há 30 anos, havia mais espaço para se escrever.

Já para o crítico Vasco Câmara “a diminuição da crítica é um problema global” (Câmara, 2020) que tem que ver, por um lado, com a diminuição das equipas de crítica e consequente diminuição de cobertura por parte dos jornais — “os jornais deixaram de ter um monopólio de informação, quando há um texto sobre um filme num jornal já há não sei quantos *posts* e *tweets*” (Câmara, 2020) — e, por outro lado, “tem que ver com a ideia de que o cinema é democrático, é de todos, é para todos e [tem que ver também com o] questionar quem são aqueles críticos” (Câmara, 2020). Daí que o trabalho do crítico de cinema esteja sujeito à legitimidade por parte de quem o recebe. Esta última ideia aproxima-se daquilo que defende Mário Vargas Llosa e que vimos no primeiro capítulo. No entanto, parece-nos que a democratização do cinema — e até da crítica de cinema — não é um problema, mas antes uma realidade com a qual temos de aprender a lidar, considerando, tal como nos refere Teresa Nicolau, que “para mudar o sistema nós temos que estar dentro dele, não podemos estar sempre a criticar cá fora” (Nicolau, 2020).

Outra transformação da crítica de cinema na imprensa, e que está relacionada com a diminuição do espaço da crítica nos jornais e revistas, é que, antes, era possível encontrar no mesmo jornal mais do que um texto sobre o mesmo filme, escritos por autores com perspetivas distintas, segundo explica, na entrevista concedida para esta dissertação, a jornalista e crítica Cláudia Marques Santos.

Tínhamos uma coisa fantástica que era: para cada filme havia duas críticas, sempre. Um que gostava mais e outro que gostava menos. E os leitores teriam uma visão muito mais completa do que o filme poderia ser. Isto faz uma grande diferença. Hoje em dia, temos um crítico a escrever por meio, a escrever sobre um filme, o que faz com que se o leitor não vê pluralidade de opiniões naquele jornal, se não se identificar com aquele crítico especificamente, vai ter tendência a não ler aquele jornal relativamente a cinema (Santos, 2020).

A democratização do digital permitiu que qualquer pessoa escrevesse sobre os filmes, de forma que a crítica se diluiu, da blogosfera para as redes sociais, o que não significa que se tenha esfumado. Isto é, dilui-se em novas plataformas o que pode, inclusive, ter contribuído para um aumento de textos sobre cinema, ainda que, conforme nos sugere, em entrevista, Sabrina D. Marques, esta passagem de umas plataformas para outras possa ter retirado maturidade, de uma forma geral, à crítica de cinema. “A partir de certa altura, a popularidade da blogosfera decresceu devido à massificação das redes sociais. Se a discussão ganhou a agilidade do imediatismo ao passar para o *Facebook* ou para o *Twitter*, perdeu maturidade e complexidade” (Marques, 2020).

Não podemos esperar, atualmente, que surja, de um dia para o outro, na televisão um espaço dedicado exclusivamente à crítica de cinema. E com todas as mudanças de paradigmas que nos levam para um campo híbrido no que diz respeito à crítica de cinema, torna-se mais difícil quer definir crítica, quer pensar algo que está intrinsecamente ligado à palavra escrita enquanto ferramenta da oralidade. No entanto, não é consensual a ideia de que a crítica de cinema está a desaparecer dos meios de comunicação para dar lugar à informação sobre cinema. Se o digital permite mais conteúdos em menor espaço de tempo, o mesmo digital também faz com que aceleremos os ritmos de consumo dos conteúdos, com que tenhamos mais estímulos e estejamos menos recetivos à reflexão. Ainda assim, Sabrina D. Marques acredita que a crítica não está a desaparecer, pelo contrário, está a amplificar-se, tal como a informação sobre cinema.

O que se modificou foi a possibilidade de desempenhar a profissão de crítico, de forma sustentável ou a tempo inteiro, como já foi possível no passado. Acho que há cada vez mais plataformas onde se pode escrever livremente e sem as restrições editoriais das publicações impressas (Marques, 2020).

Ou seja, haverá mais pessoas a escrever sobre cinema, mas menos pessoas com a profissão de crítico de cinema. “Se a crítica de cinema parece ser cada vez menos desempenhada enquanto profissão remunerada, é cada vez mais desenvolvida em *sites*, *blogs*, *coletivos*, *fóruns* da especialidade, que viram a discussão expandida” (Marques, 2020).

Esta ideia está em linha com o que defende Faro (2012). “O espaço da crítica cultural ficou maior e percebe-se nisso uma nova dimensão política da presença física que as obras têm junto do público, um alargamento que oferece possibilidades mais

democráticas de apreciação das obras”, mesmo que neste contexto “os critérios de julgamento estejam escorregando para o território do empobrecimento conceitual” (Faro, 2012: 193).

Desta forma, consideramos que a expansão da discussão cinematográfica é factual, pois é hoje possível discutir cinema em múltiplas plataformas e trocar pontos de vista com pessoas com diferentes formações, profissões, nacionalidades e experiências. Não obstante, será isso crítica de cinema? O que legitima, afinal, uma crítica de cinema? Como sabemos se um texto é ou não crítica de cinema? As definições apresentadas no primeiro capítulo parecerem-nos agora insuficientes ou imprecisas para a atual realidade de Portugal, da qual faz parte, como temos visto, uma hibridéz quanto a este tema. Também neste ponto não encontramos nas entrevistas realizadas uma posição comum. Na entrevista que realizamos à jornalista Teresa Nicolau, esta conta que já fez crítica de cinema na rádio e que foi importante, para tal, estudar cinema e ficar a conhecer a linguagem cinematográfica. Essa especialização mudou a forma como passou a ver filmes.

Eu hoje quando olho para um filme, e o estou a ver pela primeira vez, estou a olhá-lo de uma forma muito técnica. Estou a ver a banda sonora, estou a ver a luz, estou a ver se tem foco, se tem desfoque, porque é que tem aquele desfoque, aquele grande plano está ali a fazer o quê, porque é que aquele plano apertado existe (Nicolau, 2020).

Por isso, Teresa Nicolau acredita na importância de saber fazer cinema para falar de cinema, considerando que a experiência na área, derivada, no seu caso, da formação académica, influencia a legitimidade de uma crítica. “Os críticos de cinema têm de saber fazer cinema, alguma vez na vida têm de conhecer bem a linguagem do cinema. Se não, não conseguem. Falar de filmes que gostamos todos nós conseguimos fazer, não é? Mas o olhar tem de ser educado e trabalhado” (Nicolau, 2020).

Por sua vez, a realizadora Luísa Sequeira concorda que a legitimidade da crítica de cinema assenta em conhecimentos específicos e na formação do olhar cinematográfico, mas acredita também que esse conhecimento pode ser adquirido por outras vias, por forma a legitimar a crítica:

os jornalistas e os comunicadores que estão a fazer programas de cinema — e muitos que conheço têm um trabalho prático tão interessante — são cinéfilos e são estudiosos também de cinema. Eu acho que não é pelo facto de teres um grau académico que te vai conferir mais legitimidade. É importante, claro, teres uma base teórica, mas podes ter essa base teórica por outras vias. Hoje em dia cada vez mais (Sequeira, 2020).

De certo modo, as posições acima complementam-se. É relevante para fazer crítica de cinema conhecer a linguagem cinematográfica, ainda que esse conhecimento não tenha obrigatoriamente de ser adquirido pela formação académica em cinema e/ou pelo trabalho prático num filme, por exemplo, enquanto cineastas. Uma perspetiva diferente

é a de Vasco Câmara, para quem é o público quem legitima o trabalho de um crítico. “Eu acho que quem legitima o trabalho do crítico é quem o lê [...] se os leitores preferem ler os comentários de *facebook* de um filme, pronto, estão a legitimar esses comentários, mas isso também diz alguma coisa sobre eles. (Câmara, 2020).

O que nos parece, neste seguimento, é que tudo influi na legitimidade de uma crítica de cinema, seja da parte de quem a faz, seja da parte de quem a lê. Por um lado, os autores de críticas de cinema devem fazê-lo apenas no caso de considerarem ter conhecimentos sobre a área e aptidões para comunicar as suas ideias. Por outro lado, os recetores podem decidir quais as críticas que preferem e quais os críticos cujo trabalho tem, do seu ponto de vista, mais interesse e pertinência. Todavia, entendemos, conforme já referido, que isso se pode explicar por uma democratização também da crítica de cinema — ou da possibilidade de se falar sobre cinema em meios acessíveis e/ou com uma certa visibilidade.

Para compreender se a crítica de cinema está ou não a desaparecer em Portugal, há que, em suma, fazer uma redefinição que atente aos diversos meios e plataformas onde são divulgados conteúdos em que se fala sobre cinema (blogues, redes sociais, etc.), numa lógica de distinguir o que é crítica do que não o é, fazendo mesmo alguma triagem nos conteúdos. O que podemos referir no âmbito deste trabalho é que não existe uma crítica de cinema assumida e consistente na televisão pública portuguesa, já que nenhum dos *magazines* cinematográficos atualmente exibidos suportam um espaço desses. Mesmo o *Janela Indiscreta*, em que o autor do programa apresenta os seus pontos de vista, para ter um espaço de crítica teria, no nosso entender, de ter um espaço de debate, no qual se pudessem analisar as obras, com o contributo de vários profissionais. Uma ideia que é, aliás, defendida também pelo próprio autor: “para haver um espaço crítico tinha que haver, se calhar, um espaço de debate, com convidados, e aí faria algum sentido” (Augusto, 2020).

Portanto, a tendência que verificamos, no caso da televisão pública portuguesa, quanto aos espaços de programação em que se fala sobre cinema é, por um lado, a divulgação e informação, que consiste em dar a conhecer os filmes que estreiam e informações sobre o processo de rodagem, recorrendo a entrevistas com cineastas e protagonistas, ao material de *press kits* (no caso do cinema americano) e reportagens *in loco* (no caso do cinema português, por exemplo, mas não só); e, por outro lado, a exibição de curtas-metragens, através de espaços da programação destinados a esse efeito, contando com entrevistas a autores dos filmes e ainda a dirigentes de festivais cujos filmes com destaque no respetivo certame são exibidos pela televisão — como acontece no *Cinemax Curtas*, conforme veremos adiante.

Há, porém, que ter em conta que, quando se faz divulgação de um filme recorrendo aos materiais que são disponibilizados pela produção, a linha entre a divulgação numa lógica de informação e a divulgação numa lógica de publicidade é ténue. Ainda mais quando há uma posição assumida no sentido de destacar apenas os aspetos positivos de uma obra cinematográfica, ignorando o que possa ter falhado, mesmo que com uma intenção construtiva, que é como entendemos que deve ser a crítica. Cabe ao jornalista ou apresentador do programa, por consciência ética e deontológica, impedir a fusão da informação com uma eventual publicidade ao filme. Isto é, ter a capacidade de divulgar o filme, mas de um modo realista sem o publicitar.

Em suma, a crítica não ocupa, na televisão pública portuguesa, um lugar de destaque, passando apenas pelas breves considerações de Mário Augusto no seu programa. Por outro lado, notamos uma clara discrepância quando comparamos esse espaço da crítica com o espaço que ocupa a divulgação cinematográfica<sup>35</sup>. Não obstante a sua ausência na televisão pública, a crítica de cinema, não está a desaparecer, em Portugal. De certa forma, continua a haver pessoas que escrevem sobre os filmes — o que se tem afirmado com os progressos digitais — distinguindo-se pela não especialização e reduzida maturidade crítica.

### **2.3 Cinemax Curtas**

*E, quando fizemos o Cinemax, pensamos que, de facto, há um cinema jovem, curto e jovem, que nós não vemos, que é aquele feito em contexto de escola. E há cada vez mais escolas a produzir, já tínhamos essa noção. Hoje, serão o mesmo número de escolas superiores, universidades e academias, mas também se sente que o número de filmes que cada escola conclui num ano letivo é maior.*

Tiago Alves, em entrevista<sup>36</sup>

Quando terminou o *magazine Onda Curta*, a RTP perdeu um relevante instrumento de serviço público no que concerne à exibição de filmes de curta duração. Foi a premissa, segundo nos explicou Tiago Alves na entrevista concedida para esta dissertação, para que o projeto *Cinemax*, que já existia na rádio e na internet, surgisse também na televisão, com novos recursos e filosofias, mantendo a programação regular de curtas-metragens, na televisão pública portuguesa.

Em 2013/2014, o panorama socioeconómico português assentava “na ressaca da intervenção da Troika<sup>37</sup>, numa altura em que o orçamento da RTP 2 estava muito fragilizado” (Alves, 2020). Portanto,

---

<sup>35</sup>Entendendo aqui divulgação no sentido de dizer que há novos filmes e de os apresentar recorrendo aos materiais enviados pelas produtoras (sem imparcialidade), bem como no sentido de informar, através de entrevistas com cineastas e protagonistas de filmes, reportagens de rodagem e outros géneros jornalísticos.

<sup>36</sup>Entrevista concedida pessoalmente, no dia 8 de maio de 2020, em Ovar.

<sup>37</sup>Designação atribuída à equipa composta pelo Fundo Monetário Internacional, Banco Central Europeu e Comissão Europeia. Fonte: <https://www.economias.pt/significado-de-troika/>

o desafio foi fazer um programa de curtas, mas todo o custo dos direitos de exibição tinha de ser revisto. De um modo geral, toda a filosofia do canal levou uma volta. Não aconteceu só na RTP 2, houve claramente ali uma desvalorização do valor pago pelo produto cultural para exibição em televisão” (Alves, 2020).

Nesse sentido, a proposta do jornalista Tiago Alves foi a de exibir mais curtas-metragens portuguesas, o que tem “um valor negocial, à partida, mais baixo”, pois “há uma recetividade para o custo diminuto maior” (Alves, 2020). Desta forma, enquanto que o *Onda Curta* exibia menos cinema português — até pela rede de contactos que tinha com festivais internacionais — o *Cinemax Curtas* surgiu para privilegiar o cinema português. “Mudou-se completamente a filosofia. No final desta linha de pensamento, concluiu-se também que não havia, até à data, um programa de exibição de curtas que divulgasse os autores” (Alves, 2020). Esta preocupação mantém-se, ainda se está “a fazer curadoria com essa orientação, ir ao encontro do cinema português, divulgá-lo mais, mas procurar os filmes das universidades e das escolas” (Alves, 2020). Com o *Cinemax Curtas*, estudantes de cinema das escolas e universidades portuguesas passam a ter um espaço público e acessível para mostrar os seus trabalhos e, simultaneamente, para falar sobre os seus trabalhos, cumprindo, tal como refere o seu apresentador na entrevista, “uma função inédita” (Alves, 2020).

Além de divulgar mais cinema português e de levar ao ecrã os filmes feitos em contexto académico, Tiago Alves indica-nos que o *Cinemax Curtas* procurou enriquecer a linguagem, o que aconteceu com o desenvolvimento da primeira plataforma portuguesa de cinema *mobile*. Trata-se do *Super 9 Mobile Film Fest*, que é um projeto de Luísa Sequeira, e que foi ancorado dentro do *Cinemax Curtas*, para começar a habituar o público à linguagem específica do cinema filmado com recurso a *smartphones* e *tablets*, mesmo que o cinema *mobile* “desde que começou a ser filmado seja, em muitos casos, igual ao cinema feito com meios profissionais ou câmaras de vídeo” (Alves, 2020).

De outro modo, mesmo privilegiando o cinema português, houve o desejo de diversificar a programação com outras visões e conceitos, através de cinema de outras nacionalidades.

O caminho que eu escolhi foi a curadoria partilhada com festivais. E, portanto, todos os festivais que têm uma programação de curtas interessante passaram a ter um espaço dentro do *Cinemax* para, num determinado momento do ano, entre uma a seis sessões, utilizarem aquela janela e aqueles lotes de exibição e poderem programá-los comigo (Alves, 2020).

Em proporção, Tiago Alves aponta 70/30, ou seja, cerca de 30% dos filmes exibidos serão estrangeiros, e a maioria, 70%, portugueses, o que revela a preferência dada às curtas-metragens nacionais.

O *Cinemax Curtas* é exibido desde 2014, na RTP 2, na noite de quarta para quinta-feira com duração de cerca de uma hora. Começou às quintas-feiras no horário das 22h30 e,

atualmente, é exibido depois da meia-noite (por norma, por volta das 00h30). Ao contrário do que acontece hoje com grande parte dos programas da RTP (como *Janela Indiscreta*), o *Cinemax Curtas* não fica disponível na plataforma RTP Play, a partir da qual é possível aceder ao *Cinemax Diário*, transmitido na Antena 1, bem como ao próprio site do *Cinemax* onde é possível ler textos com informação cinematográfica e crítica. O programa apenas conta com uma repetição, na madrugada de domingo para segunda-feira no mesmo canal (RTP 2). Relativamente ao horário, trata-se de uma opção de programação, justificada pela filosofia do próprio *Cinemax Curtas*.

“As pessoas têm que se disponibilizar àquela hora, se querem ver o filme ou os filmes têm que se disponibilizar àquela hora para verem. Portanto, nós não somos disruptivos, nós contrariamos essa disrupção” (Alves, 2020). O programador reconhece um público muito específico, admitindo que o programa é “um bocadinho uma ilha, vai contra tudo aquilo que se está a fazer”. No entanto, explica que se entendeu que este “era o melhor horário para os realizadores e para os produtores e autores, porque o acesso tornou-se maior. À meia-noite, a programação de televisão é extremamente monótona” (Alves, 2020), o que faz com que àquela hora haja um “público mais interessado, mais curioso [...] disponível para ter formatos alternativos. E o programa ganhou audiência com a passagem para a meia-noite e lá ficou o tempo todo” (Alves, 2020). Outra vantagem do horário tem que ver com a faixa etária. Dessa forma, podem ser programadas, à meia-noite, curtas-metragens com teor pornográfico, sem a necessidade de informar a ERC, bem como sem a preocupação de ferir suscetibilidades. Além disso, importa igualmente esclarecer que o *Cinemax Curtas* não é visto pela sua equipa de produção e programação como programa televisivo, mas antes enquanto sessão de cinema.

No que diz respeito à não disponibilização do programa noutras plataformas, designadamente *online*, há duas justificações apontadas por Tiago Alves e que estão diretamente relacionadas com a ideia de se tratar de uma sessão de cinema e não de um programa sobre cinema. A primeira tem que ver com a questão dos direitos e respetivos custos, “um contrato de exibição *online* podia ser interessante para a RTP, mas era mais oneroso” (Alves, 2020). O segundo argumento é referente à posição dos próprios autores dos filmes, sendo que para estes, muitas vezes, poderá não ser vantajoso que o filme fique disponível numa plataforma online, pois “o filme ainda teria uma vida, ou uma exibição num outro canal, portanto não era benéfico e, portanto, não era interessante estar disponível de forma indiferenciada” (Alves, 2020). Não obstante, é de salientar que o *Cinemax Curtas* na repetição das noites de domingo para segunda-feira, cerca das 02h30, tem, por vezes, e de acordo com o programador na entrevista que nos concedeu, mais audiência do que quando é transmitido pela primeira vez. “Depois, correu tão bem que o programa passou a ter duas exibições. E, por vezes, às 2h30 de domingo, na

repetição, tens mais espectadores do que tiveste na quinta feira às zero horas, o que é surpreendente” (Alves, 2020).

Além disso, uma eventual falta de disponibilidade para ver o programa nestes horários, que possa ser apontada por espectadores com interesse em visionar os filmes de curta-metragem, pode ser colmatada, hoje em dia, quer através das boxes televisivas que permitem a gravação automática de conteúdos e possibilitam que, durante uma semana, se lhes possa aceder a qualquer hora, quer através da programação antecipada da gravação que nos permite aceder ao programa em qualquer momento. Com efeito, o *Cinemax Curtas* pode ser visionado em três momentos, consoante a disponibilidade de cada pessoa: na noite de quarta para quinta-feira, depois da meia-noite; na noite de domingo para segunda-feira, cerca das 02h30; e a qualquer momento, desde que tenha sido feita a gravação — todavia, sublinhamos que, ainda assim, esta última opção não será tão acessível quanto ver a transmissão na televisão pública, se pensarmos que nem toda a gente terá uma boxe para efetuar a gravação e/ou aceder a programas que já foram transmitidos na televisão.

No *Cinemax Curtas*, não se verifica nenhum espaço crítico. Os filmes apenas são apresentados e é transmitida uma entrevista com elementos da equipa. Apesar do projeto *Cinemax* se encontrar, como referimos, noutras plataformas (rádio e *site*), todos esses espaços têm funções distintas que não comunicam diretamente entre si. Na rádio, há uma abordagem da atualidade cinematográfica — um espaço de crítica para cinema em sala, que vai ao encontro de um público interessado em conhecer a opinião dos críticos ou aceder a uma entrevista sobre um filme (Alves, 2020) — e no *site* há informação e crítica, sendo que as críticas não incluem os filmes exibidos no *magazine* devido à alegada falta de recursos para realizar esse trabalho. “Faria todo o sentido, por exemplo, complementar o programa de televisão com crítica *online* — e há outros sites que o fazem por nós — mas nós não temos recursos suficientes para fazer crítica e crítica exige tempo” (Alves, 2020). Em todo o caso, na entrevista que nos concedeu, Tiago Alves considera que, hoje, as pessoas preferem a divulgação (exibição) à crítica.

“Eu acho que as pessoas — e tem que ver com a forma como consomem informação, porque têm que ler mais depressa, têm que navegar mais depressa, têm muitos estímulos — estão menos recetivas à crítica e à reflexão, a todos os níveis. E, portanto, hoje, a divulgação é mais eficaz do que a crítica.” (Alves, 2020)

No *Cinemax Curtas* há uma divulgação que não publicita os filmes, exhibe-os. “Acho que o espectador está menos interessado na perspetiva do crítico e está mais interessado numa curadoria e na divulgação no sentido de noticiar, dar conta de que eles existem, em vez de ler a crítica sobre os filmes, numa perspetiva informativa (Alves, 2020)”. O interesse do telespectador português pelos programas sobre cinema, pela crítica de

cinema, bem como as suas preferências quanto a conteúdos e formatos, é o que pretendemos conhecer, através do inquérito realizado a telespectadores portugueses.

Ainda na análise a este *magazine*, podemos observar que o programa *Cinemax Curtas* não procura o trabalho em rede com escolas e universidades, nem cine clubes, tal como também não estabelece qualquer parceria com o Plano Nacional de Cinema. Apesar disso, o programa efetua, de certo modo, um trabalho em rede, designadamente com os festivais de cinema e com o destaque que dá ao *Super 9 Mobile Film Fest*. No entender de Tiago Alves, o programa não fomenta a cultura cineclubista portuguesa, até porque a democratização das plataformas digitais, bem como dos festivais e mostras de cinema coloca, atualmente, no seu entender, os cineclubes numa posição fragilizada. As plataformas de *streaming*, televisão, eventos como o *Shortcutz*, mostras e festivais (que quase todas as cidades têm ao longo do ano com uma programação interessante) terão, segundo Tiago Alves, ocupado o lugar dos cineclubes. Aquilo que, por outro lado, o programa pode fomentar é a cultura da curta-metragem em Portugal, que o jornalista aponta, na entrevista, como algo recente.

“A cultura da curta-metragem em Portugal é recente. Tem 25 anos, enquanto lá fora tem quase o tempo do século do cinema [...] a cultura das curtas está a desenvolver-se neste momento” (Alves, 2020) e, nesta linha de pensamento, o *Cinemax Curtas* contribui para a “adaptação do espectador à narrativa e ao formato curto” (Alves, 2020). Segundo Tiago Alves, ao adaptar o olhar, o espectador pode “ser um bocadinho condescendente com um objeto que é mais frágil”. Trata-se, do nosso ponto de vista, de uma contribuição para a educação do olhar do espectador. Trata-se de “mostrar aos espectadores — que é uma entidade abstrata esse conjunto de pessoas que é cada vez maior — que há mais cinema para além daquilo que eles conhecem, ou que está acessível num circuito *mainstream*” (Alves, 2020). Também aqui compreendemos que o *Cinemax Curtas* tem filosofias e objetivos distintos do *Janela Indiscreta*, sendo ainda notório que se trata de um programa que não só colmata uma lacuna — que é a exibição de curtas-metragens e de filmes feitos em meio académico — como se destina a um público específico, pois ainda que seja transmitido na televisão aberta trata-se de um canal cultural destinado a minorias. Esta perspetiva defendida pela diretora da RTP 2, como vimos na introdução, é corroborada pelo programador e apresentador do *Cinemax Curtas*.

Nós não estamos num circuito *mainstream*, apesar de estarmos num canal de televisão. Mas é um canal de televisão que é, à partida, elitista, não é? Com uma audiência restrita. Portanto, estamos a dizer: vejam, o cinema de escola é tão interessante, é tão competente, é tão apelativo, tão sugestivo, tão questionador como outro cinema. É tão bom, no limite (Alves, 2020).

Além da formação de públicos para a curta-metragem, o *Cinemax Curtas* também formará públicos para si mesmo, na medida em que trabalha com jovens que, depois de

estarem no programa a falar sobre os seus filmes e acompanharem a sua exibição, poderão, posteriormente, tornar-se espectadores mais assíduos, movidos pela curiosidade de ver outros trabalhos do mesmo meio.

Quanto ao número de espectadores de cada sessão do *Cinemax Curtas*, este pode variar entre os 9 mil, na pior das hipóteses, e os 30 ou 40 mil<sup>38</sup>. “E 30 a 40 mil é um resultado excepcional a todos os níveis àquela hora. Mas 10 mil, para mim, também é bastante meritório porque quando é que uma curta fará 10 mil espectadores?” (Alves, 2020). No entender do apresentador, os realizadores valorizam a existência do programa e, quanto ao público em geral, não havendo um *feedback* recorrente, há pontualmente mensagens de satisfação. Por outro lado, não se registam queixas, o que leva o jornalista a acreditar que o público do *Cinemax Curtas* é adulto e está satisfeito com o projeto.

O provedor nunca recebeu queixas em relação a alguma entrevista ou a algum filme menos apropriado, nunca puseram em causa algumas opções, e já passamos filmes complicados que podem não ser igualmente aceites, já passamos filmes com teor pornográfico e nunca tivemos queixas. E, portanto, eu diria que nós temos um público muito adulto, como a RTP 2 gosta de ser, e que está satisfeito com o formato (Alves, 2020).

Desde 2016, até pelo menos 2019, a audiência do *Cinemax Curtas* diminuiu, sendo que passou de 1,4 para 0,7 de *share*. Com efeito, ao longo dos quatro anos que analisamos na dissertação, constatamos uma redução de cerca de metade no número de telespectadores do *magazine* cinematográfico da RTP 2, tal como revelam os dados cedidos pela RTP e expressos na tabela que se segue.

ANO	Rat%	Rat#	Shr%
2016	0,2	16	1,4
2017	0,1	14,1	1
2018	0,1	8,9	0,6
2019	0,1	8,6	0,7

Tabela 2: Audiência média *Cinemax Curtas* – Total Dia Consolidado  
Fonte: produção própria a partir de dados da RTP

Nos anos em análise (2016-2019), o *Cinemax Curtas* foi, segundo os dados da RTP, maioritariamente visionado por pessoas do sexo masculino. Já as faixas etárias onde se registam os valores mais altos de audiências são igualmente aquelas que se encontram acima dos 34 anos, sendo que os dados indicam ainda que a faixa etária onde se verifica maior percentagem de telespectadores é acima dos 64 anos.

Considerando que a equipa do *Cinemax Curtas* vê o projeto como uma sessão de cinema, parece-nos que o programa pretende ser mais do que televisivo, no sentido em que que leva até aos espectadores uma experiência diferenciada e também educativa — ainda que

<sup>38</sup>Números referidos por Tiago Alves durante a entrevista.

distinta da experiência da sala de cinema. Trata-se, de algum modo, de uma sessão de cinema muito específica, destinada a nichos — aqueles que apreciam curtas-metragens e cinema alternativo, no caso, académico e *mobile*, com pontual interesse pelos filmes destacados nos festivais de cinema que se realizam no país. Apesar disso, concordamos que o programa possa contribuir para a cultura da curta-metragem em Portugal, bem como para a formação do olhar dos portugueses, na medida em que apresenta novos formatos cinematográficos e dá destaque ao cinema produzido em contexto escolar e académico. Nesse sentido, parece-nos que o *Cinemax Curtas* será, hoje, o oásis da televisão pública portuguesa no que diz respeito à programação regular de e sobre cinema.

Conforme nos refere em entrevista, Tiago Alves, entende que “há sempre a formação do olhar, mas não é através do cinema de escola” (Alves, 2020). É, antes, através da necessidade que faz surgir no espectador de adaptar o seu olhar. Além disso, o apresentador do *magazine* considera que o *Cinemax Curtas* permite combater o estereótipo de que os filmes de escolas não têm qualidade ou não merecem ser visionados. “Eu tenho que adaptar o meu olhar, como se fizesse uma graduação de lentes, para aquilo. Eu não posso olhar para o *Mosquito* e compará-lo com o *1917*” (Alves, 2020). Ao falarmos de uma adaptação do olhar, entendemos que um espectador com mais capacidades nesse sentido será um espectador com uma formação visual mais extensa e que, por isso, o *Cinemax Curtas* contribui, de certa forma, para a formação do olhar dos seus públicos, através da exibição de filmes com diferentes formatos e especificidades que obrigam a uma “graduação de lentes”.

Podemos ainda compreender que, para o *magazine Cinemax Curtas*, não importa o valor comercial de um filme. Com efeito, parece-nos mesmo que um filme vale o suficiente para ser exibido desde logo pelo facto de existir. Muitas vezes são exibidos neste espaço da RTP 2 filmes acabados de nascer, cujo percurso se desconhece, e, portanto, podem ser premiados e aclamados em festivais, mas também podem não o ser e o espectador poderá nunca mais ouvir falar dessas obras depois da sua exibição no programa. O *Cinemax Curtas* exhibe filmes de autores, muitas vezes, desconhecidos, que estão, em algumas dessas vezes, perante o seu primeiro trabalho cinematográfico. Neste sentido, o *Cinemax Curtas* contraria a teoria de autores como Frédéric Martel, para quem o valor da cultura é, hoje, o valor comercial de um produto. Aliás, parece-nos que a curta-metragem é, já por si, um formato fílmico que não tende a adquirir elevados valores comerciais, na medida em que mesmo as salas de cinema comerciais não tendem a exhibir filmes de curta duração.

### **2.3.1 O papel das instituições públicas de ensino na divulgação dos seus filmes**

Conforme referimos já neste capítulo, o *Cinemax Curtas* não procura o trabalho em rede com escolas e universidades com cursos de cinema, na medida em que não existem protocolos nem outros acordos formais que visem um compromisso de ambas as partes. Nesse sentido, é importante conhecer ambos os lados e perceber a visão da programação do *magazine* em análise, mas também a visão das instituições públicas de ensino<sup>39</sup>.

Ainda que o *Cinemax Curtas* se assumia como um espaço de exibição de filmes de escolas e universidades, o projeto também não estabelece ligações de parceria com o Plano Nacional de Cinema — “nunca houve necessidade” (Alves, 2020). Relativamente a escolas e universidades, Tiago Alves diz-nos, em entrevista, que houve uma tentativa, no primeiro ano, de aproximação às escolas e academias, que acabou por não se materializar nem em parcerias nem em acordos. “Entre respostas evasivas, compromissos que não se concretizaram, ou ausência de respostas” (Alves, 2020), a situação resolveu-se estabelecendo contacto direto com quem realiza ou produz as curtas-metragens, o que cria, conforme veremos de seguida, constrangimentos na relação do programa com as escolas. Esta é a tarefa mais “trabalhosa” para Tiago Alves, segundo o próprio. De acordo com o jornalista, só às vezes é que são cineastas quem toma a iniciativa de lhe enviar sugestões de filmes, havendo a necessidade de um trabalho de pesquisa, de procurar novos filmes, cuja divulgação nunca é a mais sonante, por se tratarem maioritariamente de projetos académicos e de jovens em início de carreira, nem sempre com conhecimento de estratégias, por exemplo, de *marketing*, por forma a tirar os seus filmes da academia e levá-los ao público em geral.

“O problema não é com o *Cinemax*, [...] eu acho que as escolas não se preocupam em fazer a distribuição dos seus filmes, desde o festival até às plataformas, e até à janela de exibição em televisão” (Alves, 2020). O jornalista e programador considera que há interesse e disponibilidade da parte do meio académico em levar os filmes ao *Cinemax Curtas*, mas, por outro lado, também refere falta de tempo por parte de quem coordena os projetos e disciplinas de cinema. Para uma relação mais fluída entre as escolas e universidades com cursos de cinema e o *Cinemax Curtas*, com vista à divulgação e exibição dos filmes produzidos em cada ano letivo — e não apenas no *Cinemax Curtas*, mas também noutros circuitos e plataformas, como festivais e mostras de cinema — Tiago Alves considera que a solução poderia passar pela criação de uma agência comum ou recurso às que já existem.

---

<sup>39</sup>As instituições privadas, por terem outros meios e recursos, podem apresentar estratégias diferentes, que impliquem, por exemplo, a contratação de agências ou profissionais da área das relações públicas. Ver entrevista com Paulo Cunha, em anexo.

Eu faria uma agência comum às universidades, reunindo recursos — todas entram com uma pequena linha de financiamento, aquilo é partilhado — ou então entregaria os meus filmes à consideração da Agência de Curtas e da Portugal Film ou de uma agência internacional que fizesse, mediante um fim mais económico, a gestão dos seis, sete projetos. E não tinha que gastar tempo nem preocupação para chegar aos festivais (Alves, 2020).

Os filmes académicos poderiam, deste modo, ter uma vida mais extensa, da mesma forma que mais oportunidades poderiam surgir para estudantes de cinema e jovens cineastas. Não obstante, as instituições públicas, na generalidade, não dispõem de recursos financeiros que permitam a criação de uma agência — ou mesmo a contratação de pessoas especializadas — para fazer um trabalho de distribuição dos filmes. Por outro lado, a Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e a Universidade da Beira Interior, na Covilhã, têm parcerias com a Portugal Film e a Agência de Curtas, respetivamente — ainda que no caso da UBI seja para permitir que os alunos façam estágios na agência e não para divulgar ou distribuir filmes.

Conforme nos explica o subdiretor do departamento de cinema da ESTC, João Milagre<sup>40</sup>, o contrato assinado com a Portugal Film permite que os filmes feitos na escola tenham uma divulgação e exibição mais ampla e internacional.

Todos os anos [os responsáveis pela Portugal Film] veem o nosso catálogo e escolhem os filmes que acham que podem ter melhor saída. A partir daí, esses filmes são da responsabilidade deles. Eles é que fazem todo o trabalho de produção e distribuição. E nós temos tido muito sucesso. Temos tido filmes em Berlim e entrámos este ano com o segundo filme em Cannes. É a primeira vez que um filme completamente produzido em Portugal, sem coprodução, está em Cannes [...] E todos esses filmes que têm feito sucesso são os que a Portugal Film escolhe porque sentem que têm mais potencial (Milagre, 2020).

Apesar desse protocolo, os alunos da ESTC continuam a ter responsabilidades na divulgação dos filmes, uma vez que

faz parte também do processo pedagógico dos alunos de produção, que não só são diretores de produção dos filmes desde o início até ao fim, como depois têm que estar responsáveis durante dois anos pelo trabalho de distribuição e exibição dos filmes” (Milagre, 2020).

A escola tem ainda um circuito habitual de festivais para os quais costuma enviar filmes e nunca se opõe a que um aluno envie o seu filme para qualquer evento, tendo, no entanto, a política de não enviar filmes para festivais que cobrem um valor financeiro pela inscrição. Nesses casos, os alunos podem enviar o filme, desde que assumam as despesas, conforme nos explica João Milagre. “Temos um princípio que é não mandar filmes para festivais que cobram. Se os alunos querem ir contra esta regra têm que ser eles a pagar” (Milagre, 2020).

---

<sup>40</sup>Entrevista concedida por chamada telefónica, no dia 22 de julho de 2020.

Já de acordo com a entrevista que realizamos ao diretor do mestrado em cinema da UBI, Paulo Cunha<sup>41</sup>, importa primeiramente esclarecer que “as universidades não distribuem cinema, distribuição é uma atividade comercial feita por empresas especializadas” (Cunha, 2020). Dessa forma, o que as instituições de ensino fazem é um trabalho de promoção e divulgação dos filmes. Na UBI, esse trabalho é feito, por norma, por uma comissão constituída por três professores, entre eles o diretor da licenciatura e o diretor do mestrado em cinema. Cabe a essa equipa avaliar propostas que chegam, muitas vezes de câmaras municipais, do INATEL, de algumas entidades que pretendem filmes enquadrados em determinados contextos, por exemplo, museus que querem fazer uma exposição sobre determinado assunto e pretendem saber se a universidade tem filmes sobre essa temática. Nessas situações, os alunos são colocados em contacto com as respetivas entidades.

Nós privilegiamos a decisão dos autores do filme [...] temos definida a política de dar prioridade ao aluno para que ele decida qual a melhor estratégia de promoção e circulação do seu filme. Nós, sempre que somos consultados para sugerir filmes, antes de aceitar, consultamos o aluno para saber se ele concorda [...] É uma questão de boas práticas, não queremos alimentar conflitos com os nossos antigos alunos (Cunha, 2020).

A UBI privilegia ainda os filmes finalistas — da autoria de estudantes do último ano de licenciatura e do último ano de mestrado — por serem os que considera terem melhores condições técnicas. “Há muitos filmes feitos em disciplinas onde não há financiamento, são propostas interessantes, mas do ponto de vista técnico podem ter problemas. Esses trabalhos intermédios muitas vezes não têm acesso aos meios de produção que deveriam ter” (Cunha, 2020). Além disso, a universidade trabalha sempre numa lógica de divulgar as obras e promover a sua exibição para fins não comerciais. “A UBI não tem direitos comerciais<sup>42</sup>, não cabe à UBI promover comercialmente o filme, ou seja, a UBI não é uma empresa para estar a tentar vender um filme. Não podemos nem devemos” (Cunha, 2020).

No que diz respeito à relação com o *Cinemax Curtas*, as instituições que ouvimos têm perspetivas relativamente distintas, no sentido em que a ESTC refere uma “relação complexa”, pois no entender de João Milagre o programa

não sabe como funciona a produção. E no cinema — desde que o cinema existe — os direitos são do produtor e não do realizador. É muito difícil, em Portugal, explicar a uma série de pessoas que não é com os alunos realizadores que se lida, é com o produtor, e o produtor é a escola. A escola é do Estado, os alunos

---

<sup>41</sup>Entrevista concedida por videochamada, no dia 23 de julho de 2020.

<sup>42</sup>Paulo Cunha explica que há vários tipos de direitos (autorais, conexos, propriedade intelectual, comerciais) e que a UBI tem direitos ao nível da propriedade intelectual, isto é, todo o filme feito no âmbito de atividades curriculares ou extracurriculares com orientação de professores da UBI ou recurso a material da UBI tem a universidade como proprietária intelectual do trabalho. Nesse sentido, “a UBI pode ser detentora de propriedade intelectual e direitos comerciais, mas nunca é detentora de direitos autorais” (Cunha, 2020).

são completamente financiados, os filmes são financiados pela escola” (Milagre, 2020).

Seguindo esta perspectiva, a escola é detentora dos direitos do filme e, portanto, o ideal para João Milagre seria que o programa contactasse diretamente a instituição sempre que pretende exibir um filme de alunos da ESTC.

Por sua vez, Paulo Cunha refere que, não havendo nenhum contrato assinado, o *Cinemax Curtas*, ocasionalmente, contacta a UBI no sentido de saber se existem filmes “interessantes”, sendo que, noutras vezes, a comissão que integra escreve para os responsáveis de programas de televisão, como também o canal 180, sobre filmes que considera pertinentes (Cunha, 2020). Segundo o diretor do mestrado em cinema, a UBI tem ainda parcerias com vários projetos e eventos<sup>43</sup>, e uma *Pen Drive* em forma de cartão com alguns filmes, que os docentes levam, por exemplo, a festivais com a intenção de entregar a programadores, promovendo, deste modo, os seus filmes.

Com efeito, nos festivais de cinema têm surgido categorias dedicadas a filmes de escolas, o que revela o interesse dos públicos em verem os trabalhos que estão a ser feitos na academia. Quando o *Cinemax Curtas* aparece, a programação de curtas dos festivais não considerava as escolas, não havia o *Novíssimos*<sup>44</sup> nem o *Take One*<sup>45</sup> (Alves, 2020). Ainda assim, no *Cinemax Curtas*, os filmes de escola são colocados no mesmo plano dos filmes profissionais — não existe uma secção específica ou uma rubrica destinada exclusivamente a estas obras. Nesse seguimento, Tiago Alves considera, na entrevista, que no *magazine* em questão o olhar do programador é “mais generoso com os filmes de escola” (Alves, 2020), o que pressupõe, numa análise, ter em conta fatores como a inexperiência da equipa, condições financeiras e prazos de entrega dos filmes enquanto objetos de avaliação curricular.

Com a informação recolhida através das entrevistas que realizamos, podemos verificar que não existe uma relação fluída entre o *Cinemax Curtas* e as instituições públicas de ensino com cursos de cinema que foram ouvidas no âmbito desta dissertação. Esta situação pode criar constrangimentos à exibição de uma diversidade maior de filmes, no sentido em que o programa não tem acesso regular aos filmes que vão sendo produzidos no panorama académico nacional. As agências podem servir como mediadores entre as instituições de ensino e o *magazine*, não obstante nem sempre há recursos financeiros que o permitam. Com os meios e recursos disponíveis, e uma comissão que é composta por professores e não por relações públicas e assessores de imprensa, o diretor do

---

<sup>43</sup>Fornice (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual), Caminhos do Cinema Português (Coimbra), Curtas Vila do Conde, Cine Eco (Seia), cine clubes de Guimarães e de Joane, *Close Up* (Observatório de Cinema de Famalicão), Ao Norte (Associação de Produção e Animação Audiovisual, Viana do Castelo) e Rede *Shortcutz* foram as parcerias mencionadas por Paulo Cunha.

<sup>44</sup>Secção do festival IndieLisboa, destinada a jovens cineastas a dar os primeiros passos.

<sup>45</sup>Secção do festival Curtas Vila do Conde, destinada a filmes de escola de estudantes de nacionalidade portuguesa.

mestrado em cinema da UBI considera que o trabalho feito é o “possível” e “adequado” (Cunha, 2020). Com mais recursos seria possível, por exemplo, custear despesas associadas a festivais, até porque “um filme estar num festival é significativo, mas é muito mais importante — um festival funciona muito como rede de contactos — a presença das pessoas” (Cunha, 2020).

Parece-nos também, com base nas respostas obtidas, que uma comunicação mais regular e com mais clareza entre as instituições de ensino e o *Cinemax Curtas* — considerando a ausência de um protocolo — poderia colmatar alguma assintonia entre ambas as partes, em prol da divulgação cinematográfica no contexto de curtas-metragens produzidas no meio académico.

## CAPÍTULO 3

# A relação dos telespectadores com os *magazines* cinematográficos da RTP

*Uma comunicação, para se tornar experiência cultural, exige uma atitude crítica, a clara consciência da relação na qual nos introduzimos e a intenção de fruirmos essa relação.*  
Umberto Eco (1991)

### 3.1 Apresentação do trabalho empírico

Depois da revisão da literatura com base em estudos da crítica e do jornalismo cultural, bem como da análise das entrevistas que realizamos, apresentamos agora a segunda parte do trabalho empírico que nos permite alcançar algumas conclusões mais quantitativas, designadamente acerca da relação dos *magazines* cinematográficos da televisão pública portuguesa com os telespectadores. O nosso universo, ou seja, o conjunto de entidades sobre as quais se pretende retirar conclusões (Hill & Hill, 2012: 41), são os telespectadores, portanto o público alvo do inquérito são todas as pessoas com acesso à televisão portuguesa. Desse universo, conseguimos uma amostra de 362 pessoas cuja caracterização apresentaremos mais à frente.

Quanto à metodologia da investigação empírica, optamos, neste caso, pelo inquérito por questionário que consiste “numa série de perguntas dirigidas a um conjunto de indivíduos” (Almeida & Pinto, 1975: 400). O questionário pode conter perguntas de resposta aberta “quando o inquirido pode responder livremente, embora no âmbito das perguntas previstas” ou de resposta fechada “quando, pelo contrário, o inquirido tem de optar entre uma lista tipificada de respostas” (Almeida & Pinto, 1975: 400), assinalando a opção ou as opções que mais se adequem em cada questão. No caso, o questionário é estruturado, apresenta perguntas maioritariamente fechadas, ainda que comporte algumas de carácter aberto, designadamente quando se trata de perceber se existem motivos, além dos indicados, que justifiquem o visionamento dos programas em estudo e quando se trata de descobrir outros conteúdos, que as pessoas gostariam de ver num programa televisivo sobre cinema.

Através de um conjunto de perguntas de escolha múltipla procuramos compreender os interesses da audiência, já que o inquérito permite perceber que conteúdos é que as pessoas preferem ver num programa televisivo sobre cinema. Ademais, o inquérito serve para conhecer a relação da amostra com os programas analisados no capítulo 2 desta dissertação. Não se trata da base da nossa investigação, mas antes de um complemento que visa equilibrar a análise. Para a realização do inquérito foi necessário traçar uma

metodologia específica, da qual fazem parte os objetivos, o modelo e as técnicas de recolha de dados, que passamos seguidamente a apresentar.

Com a realização deste trabalho procura-se responder essencialmente à hipótese 4: os programas sobre cinema na televisão pública portuguesa estão em linha com o interesse dos portugueses pelo assunto. A hipótese faz, assim, uma ponte entre a parte teórica e a parte empírica, servindo igualmente para justificar esta fase da investigação (Hill & Hill, 2012: 22).

Assim, primeiramente o objetivo é conhecer a relação dos *magazines* atualmente exibidos na televisão pública com os telespectadores, percebendo se os inquiridos conhecem e acompanham os programas e quais os motivos para verem ou não o *Janela Indiscreta* e/ou o *Cinemax Curtas*. Também procuramos conhecer a perspetiva dos inquiridos em relação ao papel de serviço público da RTP assente no contexto da programação sobre cinema. Posteriormente, tencionamos conhecer os interesses dos telespectadores e quais os conteúdos sobre cinema que preferem ver. Da mesma forma que procuramos saber em quais plataformas e canais é que as pessoas inquiridas preferem ver filmes e programas sobre cinema.

Importa referir que as perguntas fechadas têm como vantagens a facilidade de aplicação de análises estatísticas para analisar respostas e, muitas vezes, permite analisar os dados de forma sofisticada, de acordo com Mafalda Magalhães Hill e Andrew Hill (2012: 94), porém, os autores sublinham que esta tipologia tem como desvantagens uma eventual falta de riqueza das respostas e/ou conclusões demasiado simples.

Foi ainda realizado um pré-teste. Uma primeira versão de inquérito foi disponibilizada a uma dezena de pessoas (de diferentes idades e com habilitações distintas), que responderam e deram a sua opinião nomeadamente em relação a perguntas mais difíceis de interpretar. Este pré-teste permitiu acrescentar clareza ao trabalho. Foi através destes testes que percebemos que não seria exequível a realização de questionários por telefone. Inicialmente foram pensadas duas formas distintas de recolher os dados: via digital e pessoalmente. Não obstante, surgiram alguns obstáculos neste processo. Devido à pandemia de COVID-19 e às recomendações da DGS de distanciamento social, percebeu-se que não seria possível realizar um grande número de questionários pessoalmente. Dessa forma, pensamos em substituir essa vertente pessoal pelo contacto telefónico. Porém, constatou-se que o inquérito pretendido não ia ao encontro de um questionário a ser feito por telefone, por ser demasiado longo. “Via telefone, o questionário deve ser curto, coloquial e fluído” (Gonçalves, 2004: 91). Depois de alguns telefonemas para testar este inquérito por essa mesma via, compreendemos que se tratava de um questionário longo e, por vezes, os inquiridos ficavam sem paciência e pediam mesmo para lhes enviar o questionário por *e-mail*.

Assim sendo, mantivemos as duas formas de recolha inicialmente pensadas, embora os inquéritos preenchidos em papel tenham sido significativamente menos do que os preenchidos na plataforma digital *GoogleForms*. No total, foram preenchidos 100 inquéritos em papel, cujas respostas foram posteriormente transferidas para o formulário online, uma vez que a plataforma utilizada apresentava os dados em percentagem, o que se traduziu, de certo modo, numa facilidade de análise, pois impediu que tivéssemos de fazer cálculos, com o intuito de transformar os números de resposta em percentagens. Relativamente aos inquéritos preenchidos em papel, os mesmos foram divulgados junto de pessoas de alguns concelhos dos distritos de Aveiro, Porto e Coimbra<sup>46</sup>.

O inquérito esteve disponível *online* entre os dias 1 e 15 de agosto de 2020, tendo sido divulgado em plataformas digitais, designadamente redes sociais (*facebook*, *twitter* e *instagram*, nas quais foi também partilhado em grupos de diferentes temáticas, tais como cultura, investigação científica, associações recreativas e culturais, etc...) e em eventos relacionados com cinema, como o *Shortcutz* (Ovar). O *link* foi ainda enviado via eletrónica para alguns contactos, aleatoriamente selecionados, bem como para o gabinete de relações públicas da UBI<sup>47</sup>, solicitando divulgação junto da comunidade académica.

### **3.2 Apresentação, análise e discussão dos resultados do inquérito**

Por forma a mostrar os resultados do trabalho empírico, apresentaremos, sempre que entendermos que se justifica, gráficos ilustrativos dos dados alcançados. No caso, as perguntas com mais de três hipóteses de resposta terão, preferencialmente, os resultados compilados em gráfico para melhor compreensão. Também daremos nota, sempre que entendermos pertinente, das respostas abertas, tendo em especial consideração os motivos que sejam indicados mais do que uma vez, ou seja, por mais do que um inquirido.

---

<sup>46</sup>Mais uma vez, devido à pandemia e recomendações de distanciamento social, não foi possível inquirir as pessoas de forma tão aleatória quanto desejável. Nesse sentido, foram priorizadas pessoas sem acesso às plataformas digitais — a maioria de faixas etárias acima dos 50 anos e com menos escolaridade — nomeadamente familiares e conhecidos. Contou-se, neste caso, com a ajuda de pessoas amigas que se disponibilizaram para entregar o questionário nos seus círculos.

<sup>47</sup>Apesar da comunicação a este gabinete ter integrado as técnicas de recolha de dados da investigação, é de sublinhar que não se obteve resposta por parte desta entidade.

### 3.2.1 Caracterização da amostra

A amostra é a parte dos casos que constituem o universo que é considerada. Neste caso, a amostra corresponde aos inquiridos, uma vez que não seria possível recolher e analisar dados relativos a todas as pessoas com acesso à televisão portuguesa. Importa, desde já, esclarecer que pela dimensão do universo, não é possível apresentar uma amostra representativa, já que a representatividade exige que a amostra e o universo sejam muito semelhantes nas características (Hill & Hill, 1975: 42). Desta forma, torna-se ainda mais importante apresentar as características da nossa amostra, para sustentar e ajudar a compreender melhor este trabalho empírico. Das respostas obtidas, 47,2% são de homens e 52,8% foram cedidas por mulheres. Das 362 pessoas que responderam ao inquérito, a maior parte é jovem, conforme constatamos a partir da tabela seguinte.

Faixa Etária	Número de respostas	Percentagem (%)
Menos de 20	26	7,2
20 – 29	161	44,4
30 – 39	74	20,4
40 – 49	43	11,9
50 – 59	31	8,6
60 ou mais	27	7,5

Tabela 3: Idade dos inquiridos  
Fonte: Produção própria

Relativamente à escolaridade, podemos verificar que a maior parte dos inquiridos (57,5%) tem formação ao nível do ensino superior (licenciatura, mestrado ou doutoramento). 25,4% completou o 12º ano, 7,7% concluiu o 9º ano, 5,5% tem o 6º ano e 3,9% apenas tem concluído o 4º ano. Isto tem que ver também com a disseminação e o envio em “bola de neve” (Vinuto, 2014). Sobre a amostragem em “bola de neve” Juliana Vinuto refere que “pode ser útil para pesquisar grupos difíceis de serem acessados ou estudados, bem como quando não há precisão sobre sua quantidade” (Vinuto, 2014: 201).

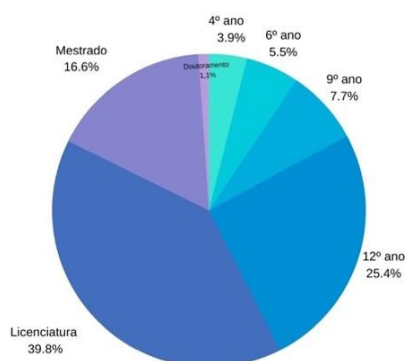


Gráfico 1: Escolaridade dos inquiridos  
Fonte: produção própria

Ainda na caracterização da amostra, de referir que a maior parte dos inquiridos (63,3%) não têm formação nem experiência nas áreas do cinema e da comunicação social<sup>48</sup>. Em sentido oposto, 23% dos inquiridos tem formação e/ou experiência apenas na área da comunicação social, 6,4% apenas na área do cinema e 7,5% em ambas as áreas<sup>49</sup>. Quanto à profissão dos inquiridos, questão na qual permitimos resposta aberta, verificamos uma heterogeneidade que passa por estudantes (80 respostas<sup>50</sup>), professores (22 respostas), jornalistas (18 respostas), mas também por operários (oito respostas), profissionais do setor do turismo (sete respostas), tendo-se verificado ainda a participação de pessoas pensionistas (14 respostas) e pessoas desempregadas e domésticas (13 respostas).

### 3.2.2 Discussão dos dados

A discussão dos dados será feita a partir dos resultados, por percentagens, obtidos com o inquérito. Primeiramente, analisamos a relação da amostra com os programas que estudamos e, seguidamente, analisamos os interesses dos inquiridos relativamente a conteúdos para *magazines* cinematográficos.

Assim, verificamos que, das pessoas inquiridas, 8% vê o *Janela Indiscreta* com frequência, 34,5% conhece o *magazine* e já viu algumas vezes, 27,3% já ouviu falar mas não vê e cerca de 30% não conhece o programa. Com estes resultados, observamos que a nossa amostra representa mais telespectadores do programa, comparativamente com os dados de audiências cedidos pela RTP. A soma do *share* do *Janela Indiscreta* na RTP 1 (3,4%) e das repetições na RTP 3 (1,1%), no total do ano de 2019, não atinge a percentagem de inquiridos neste questionário que diz ver o programa com frequência.

<sup>48</sup>De acordo com cálculos próprios a partir de dados da Direção Geral de Estatística da Educação e da Ciência, no ano letivo 2018/19, apenas 21% dos diplomados com cursos de ensino superior eram das áreas das ciências sociais, jornalismo e informação e das artes e humanidades. Portanto, mais de 79% não terá formação nas áreas do cinema e da comunicação social.

<sup>49</sup>Devido aos arredondamentos automáticos da plataforma *GoogleForms*, acontece, por vezes, a soma dos resultados de uma questão fechada não ser exatamente 100%, por diferença de décimas.

<sup>50</sup>Inclui estudantes de ensino secundário, licenciatura, mestrado e doutoramento.

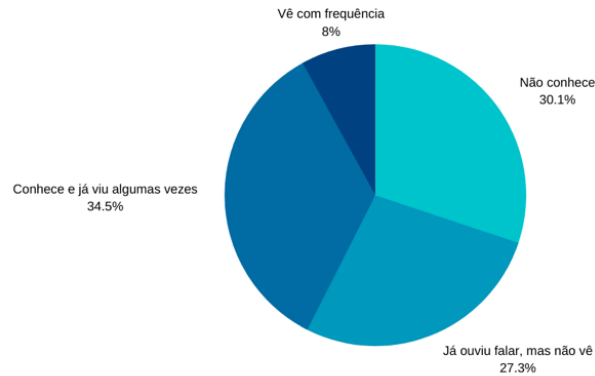


Gráfico 2: Relação dos telespectadores com *Janela Indiscreta*  
Fonte: Produção própria

No caso das pessoas que conhecem o *magazine*, as razões que as levam a ser telespectadoras são, por ordem, e numa pergunta que oferece quatro respostas possíveis de assinalar em simultâneo, a curiosidade em saber que filmes estreiam (74,5%), ser cinéfilo/a e gostar de estar sempre a par de tudo sobre cinema (32,5%), e ainda acompanhar o trabalho do jornalista Mário Augusto (30,6%).

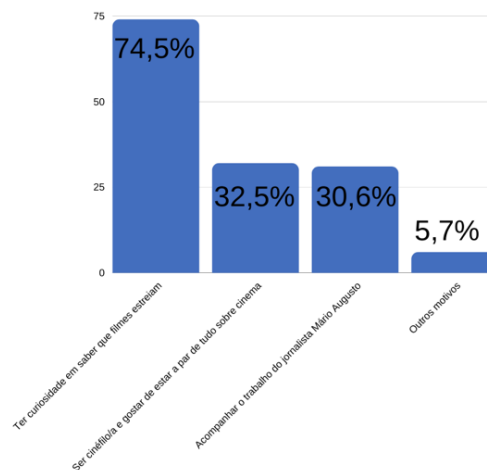


Gráfico 3: Motivos que levam a ver *Janela Indiscreta*  
Fonte: Produção própria

Já no que diz respeito ao *Cinemax Curtas*, os dados obtidos indicam que metade dos inquiridos (50%) não conhece o programa, sendo que 26,8% já ouviu falar mas não vê e 18,5% já viu algumas vezes. Quanto a telespectadores assíduos, apenas 4,7% dos inquiridos respondeu que vê o programa com frequência. Também no caso do *Cinemax Curtas* a amostra representa mais telespectadores do que os dados das audiências (em 2019, verificou-se um *share* de apenas 0,7%). Quanto a metade da amostra não conhecer o programa, esse desconhecimento, no panorama nacional e a avaliar pelas audiências, poderá ser mesmo superior a 50%.

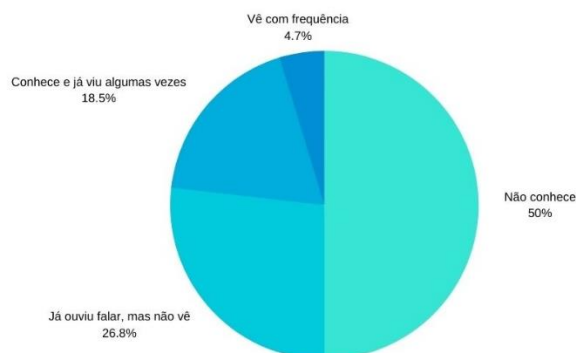


Gráfico 4: Relação dos telespectadores com *Cinemax Curtas*  
Fonte: Produção própria

De acordo com a análise dos resultados obtidos, é ainda pertinente constatar que dos 50 inquiridos que têm estudos e/ou experiência na área do cinema, há 12 pessoas que não conhecem o *Cinemax Curtas* e sete que já ouviram falar mas não veem. Apenas dez desses inquiridos responderam ver o programa com frequência e os restantes 21 afirmaram ver o *magazine* algumas vezes.

No caso de todos os inquiridos que conhecem o programa, os motivos pelos quais o veem são, por ordem, o interesse em ver filmes em diferentes formatos e acompanhar o cinema feito nas escolas e universidades portuguesas (67,5%), considerar que é uma oportunidade única para ver filmes que pode não ser possível acompanhar em festivais e mostras (61,1%) e conhecer os/as convidados/as que vão ao programa (35,6%). Mais uma vez, nesta resposta, foi possível assinalar mais do que uma opção.

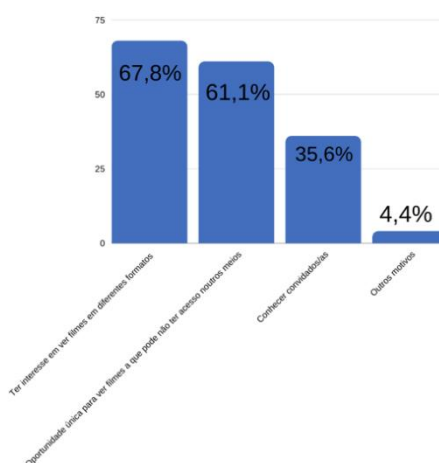


Gráfico 5: Motivos que levam a ver *Cinemax Curtas*  
Fonte: Produção própria

Noutra questão em que foi possível igualmente assinalar mais do que uma opção (de um total de quatro), sendo esta relativa às pessoas que participaram no inquérito e que não veem os programas, o principal motivo assinalado é não os conhecer (62,9%), seguido da falta de interesse nos conteúdos (27,9%). Apenas 4,1% respondeu não gostar do

conceito e 14,2% assinalou outros motivos, apontando, entre eles, o horário incompatível com a rotina e o reduzido consumo de televisão. Por outro lado, o facto de a maioria dos inquiridos que não vê os programas ter apontado como razão não os conhecer revela, de certa forma, falta de promoção (motivo inclusivamente apontado por uma das pessoas que assinalou a opção “outro/s motivo/s” nesta questão). No entanto, nos outros motivos para o desconhecimento dos programas, há 14 pessoas que referem o pouco tempo dedicado a ver televisão, associado nalguns casos (duas respostas) à preferência pelas plataformas de *streaming*.

Do total de respostas obtidas, 13,3% indicam desinteresse em curtas-metragens e 1,9% desinteresse em curtas-metragens portuguesas. Isto significa que a maioria pode ter interesse neste formato fílmico. Aliás, 26,8% dos inquiridos tem interesse em todos os formatos fílmicos e 14,9% tem interesse em curtas-metragens portuguesas, sendo que 27,1% tem interesse em filmes portugueses, de uma forma geral. 16% respondeu ainda que tem interesse em ver curtas portuguesas “às vezes”, tal como reflete o gráfico seguinte.

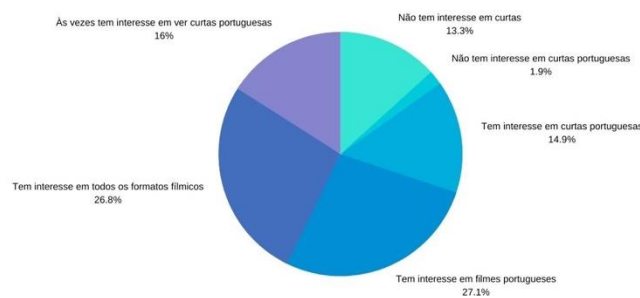


Gráfico 6: Interesse em ver curtas-metragens portuguesas  
Fonte: Produção própria

Quanto às diferenças entre ver um filme na televisão e numa sala de cinema, mais de metade das pessoas que inquirimos (51,1%) refere que estar em casa não interfere com a atenção que dá ao filme. Neste ponto, 43,4% dos inquiridos considera que em casa se distrai mais do filme do que numa sala de cinema e, no sentido oposto, 5,5% diz que em casa se distrai menos do que numa sala de cinema. Parece-nos que, de certa forma, a nossa amostra é recetiva a ver filmes em casa. Em contrapartida, a grande parte de inquiridos que indica distrair-se mais de um filme quando o vê em casa revela que a sala de cinema continua a ser o meio preferido para algumas pessoas, sendo uma experiência distinta de fruir de uma obra cinematográfica. Já sobre a crítica de cinema, podemos notar que a maioria das pessoas que participou no inquérito pode recorrer a estes conteúdos, já que apenas 31,8% respondeu que não costuma recorrer a críticas. Assim,

42% diz consumir críticas de cinema “às vezes”, 11,9% tem esse hábito antes de ver o filme e 14,4% depois de ver o filme.

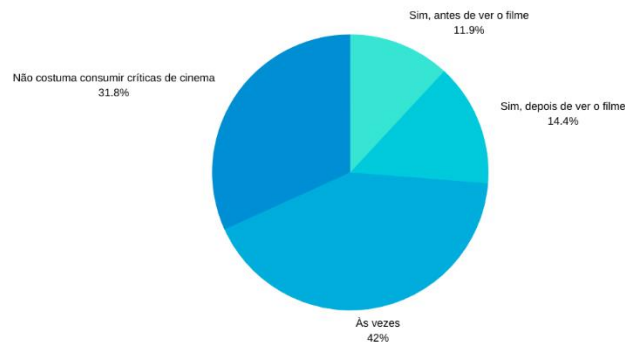


Gráfico 7: Consumo frequente de críticas de cinema  
Fonte: Produção própria

Ainda no que concerne à relação dos telespectadores inquiridos com os programas sobre cinema da televisão pública portuguesa é possível referir, com base no inquérito, que 43,2% das pessoas concorda que os *magazines* em estudo façam a RTP cumprir a sua função de serviço público no que diz respeito a programação sobre cinema. 49,2% não tem opinião formada e apenas 7,2% discorda que os programas *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas* façam a RTP cumprir a sua função de serviço público no que diz respeito à programação sobre cinema. Noutra questão, mais de metade das pessoas inquiridas (51,7%) discorda que os programas sejam direcionados apenas para cinéfilos/as. Assim, parece-nos que no entendimento de mais de metade dos inquiridos os programas são acessíveis para a generalidade do público. Neste ponto, 39% dos inquiridos não tem opinião formada e 9,4% concorda que *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas* são programas direcionados apenas para cinéfilos/as.

Procuramos ainda, no questionário, perceber se, de acordo com a perceção dos inquiridos, os programas existentes são suficientes ou se, por outro lado, deveria existir outro(s) programa(s), com novos conteúdos, para a RTP cumprir a sua função de serviço público no que diz respeito a programação sobre cinema. Desta forma, 53% concorda que deveria existir outro(s) programa(s), 4,7% discorda e 42,3% não tem opinião formada. Invertendo a questão — “os programas *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas* são suficientes e a RTP não precisa de ter mais programas nem conteúdos dedicados ao cinema” — há uma ligeira diferença nas respostas, já que apenas 48,3% dos inquiridos discorda da afirmação. 8% concorda e 43,6% não tem opinião formada. Compreendemos deste modo que há, nos inquiridos, uma facilidade em admitir novos programas e conteúdos que não é exatamente igual à facilidade em considerar os programas já existentes insuficientes. Também é compreensível que mais de 40% das pessoas inquiridas não tenha opinião formada já que, como vimos anteriormente, os programas não são conhecidos por uma parte considerável de inquiridos.

Um dos objetivos deste trabalho empírico é, conforme já referido, ficar a par dos interesses dos inquiridos em matéria de conteúdos sobre cinema. Nesse sentido, os conteúdos preferidos, apontados nesta questão que permitia assinalar mais do que uma das oito opções, são, por ordem, o visionamento do filme (77,9%), informações sobre o contexto histórico-social da história que o filme aborda (quando isto se aplica à obra cinematográfica) (69,3%), saber sobre o livro/obra que deu origem ao filme (igualmente quando isto se aplica) (60,8%), curiosidades sobre o que aconteceu nas rodagens (56,9%), contextualização na filmografia de realizadores ou país de origem do filme (39,8%), informação sobre números, como custos de produção, bilheteira, etc... (21%) e, por último, a vida pessoal do/a realizador/a, atores e atrizes (13%). Também 3% assinalou outros conteúdos, apontando, entre eles, *bloopers* e *making off*. Tendo em conta estes resultados, podemos compreender as vantagens da televisão na comunicação sobre cinema. Num jornal, a crítica não se pode fazer acompanhar do filme. Na televisão, pode — e deve, pois trata-se de potencializar as especificidades do meio. O gráfico seguinte retrata o que interessa aos inquiridos saber sobre um filme, destacando-se a vontade dos inquiridos de, além de ver o filme, perceber o seu contexto.

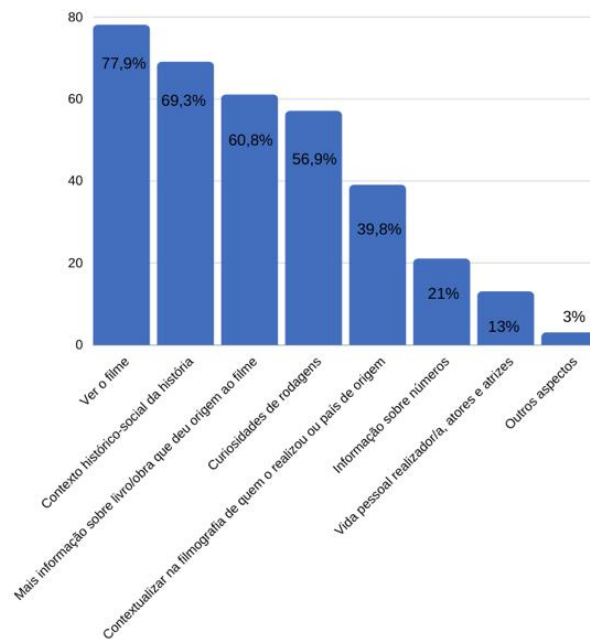


Gráfico 8: O que interessa aos inquiridos saber sobre um filme  
 Fonte: Produção própria

Outra questão colocada no questionário prende-se com as plataformas nas quais os inquiridos preferem ver filmes de curta duração. A televisão, o computador e o *tablet* são os meios preferidos de cerca de metade dos inquiridos, com uma ligeira variação de +0,3% para a televisão (52,5% dos inquiridos assinalou a preferência pela televisão e 52,2% respondeu preferir os ecrãs individuais). 36,7% dos inquiridos assinalou ainda a visualização de filmes em festivais de cinema e 25,1% em mostras e eventos como o

*Shortcutz*. Estes resultados permitem verificar que parte da nossa amostra frequentará eventos relacionados com cinema. Já 10,2% dos inquiridos diz não gostar de ver este tipo de filmes. Sobre a cultura da curta-metragem em Portugal, verificamos, neste caso, que a maioria das pessoas manifesta interesse pelo formato fílmico.

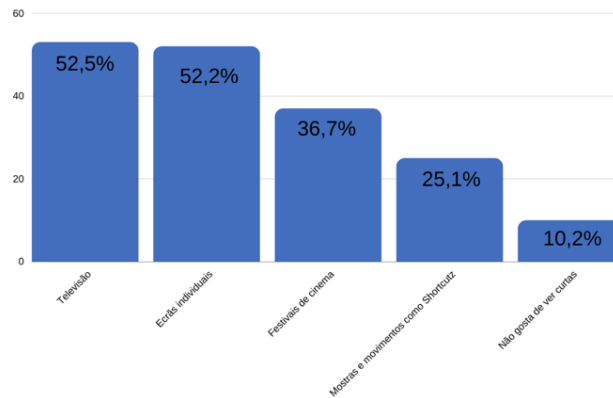


Gráfico 9: Onde preferem os inquiridos ver filmes de curta duração  
Fonte: Produção própria

Os conteúdos preferidos da presente amostra para um programa sobre cinema são entrevistas breves com cineastas, atores e atrizes e/ou outros elementos da equipa do filme (61,3% dos inquiridos assinalou esta opção) e os *trailers* e a divulgação das estreias semanais (60,5% dos inquiridos assinalaram esta opção). Mais de metade dos inquiridos (53,3%) assinalou a opção “conversa/debate sobre o filme entre profissionais de áreas distintas (jornalistas, críticos, cineastas, etc.)”, tendo este sido o terceiro conteúdo preferido (de um total de sete opções de resposta que podiam ser assinaladas em simultâneo) indicado pela amostra em análise.

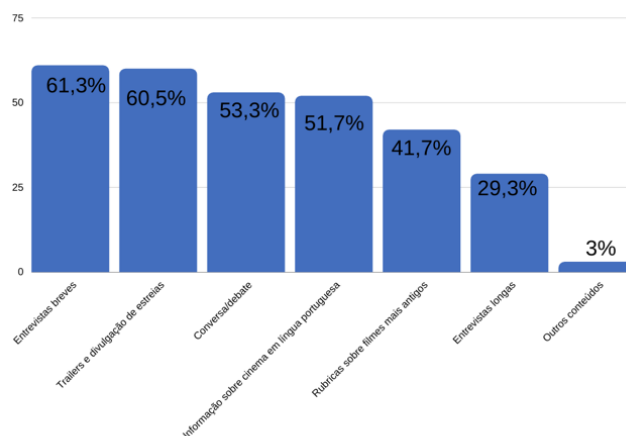


Gráfico 10: Conteúdos de preferência para um programa sobre cinema a ser exibido na RTP  
Fonte: Produção própria

De acordo com o gráfico anterior, é ainda possível referir que um dos conteúdos que se insere nos interesses de mais de metade das pessoas que responderam ao inquérito

(51,7%) é a informação sobre cinema em língua portuguesa, ou mais conteúdos alusivos a esse cinema. As rubricas para dar a conhecer filmes mais antigos foram uma opção assinalada por 41,7% dos inquiridos e as entrevistas longas inserem-se nos interesses de 29,3% das pessoas que participaram no questionário. Por fim, 3% indicou outros conteúdos. Os resultados do inquérito parecem-nos ainda favoráveis à existência de um espaço de debate cinematográfico na televisão pública portuguesa. Quase metade da amostra (49,4%) respondeu que se a RTP exibir um filme e, logo a seguir, promover um debate sobre a obra, vê o filme e fica alguns minutos a ver se o que se segue tem interesse. Só 12,2% indicou que apenas vê o filme. Em sentido contrário, 23,5% respondeu que vê o filme e o debate e 14,9% diz só ver o debate se tiver gostado do filme. Assim sendo, concluímos que a maioria das pessoas que colaboraram neste inquérito admite ver um debate cinematográfico que se siga à exibição de um filme.

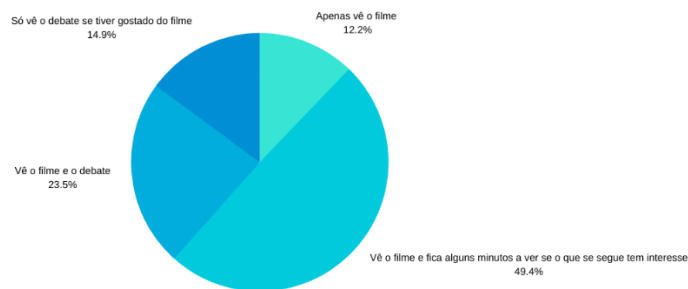


Gráfico 11: Recetividade dos inquiridos a um debate cinematográfico  
Fonte: Produção própria

Na última pergunta do questionário, pretendemos saber onde é que os inquiridos preferem ver um programa sobre cinema (tendo sido disponibilizadas seis opções de resposta que podiam ser assinaladas em simultâneo). A televisão pública foi o meio favorito, com 51,1% dos inquiridos a indicar a RTP 1 e 46,4% a assinalar a RTP 2. A terceira preferência continua a ser a televisão, já que 27,3% dos inquiridos selecionou a opção “noutros canais televisivos”. Na quarta preferência surge a RTP Play, com 25,7% dos inquiridos a assinalar a opção “prefiro ver na televisão, mas também recorro à plataforma RTP Play”. Segue-se a preferência apenas pela RTP Play (computador ou tablet) com 18,8% e, por fim, somente 9,7% dos inquiridos respondeu não ter interesse nestes programas. Estes resultados levam-nos, uma vez mais, a constatar que as pessoas inquiridas estão recetivas a novos conteúdos e programas, pois manifestam algum interesse nesse sentido.

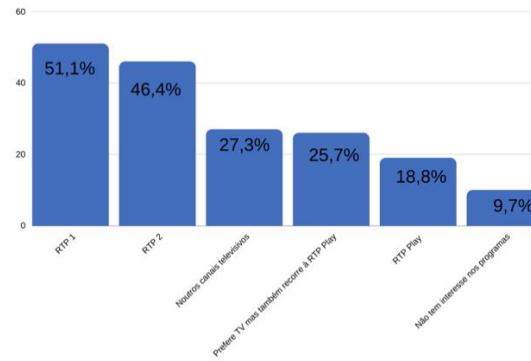


Gráfico 12: Onde preferem os inquiridos ver um programa sobre cinema  
Fonte: Produção própria

Depois de expostos e analisados os resultados do inquérito e quanto à nossa hipótese de investigação, parece-nos relevante referir que, de certa forma, os conteúdos dos programas sobre cinema na televisão pública portuguesa estão em linha com o interesse dos portugueses/telespectadores da RTP pelo assunto. Tendo em conta os resultados obtidos, os programas exibidos atualmente apresentam conteúdos que interessam aos inquiridos (*trailers* e divulgação das estreias, curiosidades sobre as rodagens, entrevistas breves, no caso de *Janela Indiscreta*, e exibição de curtas-metragens portuguesas e filmes de formatos distintos no caso de *Cinemax Curtas*). Ainda assim, esta hipótese seria confirmada com mais segurança caso verificássemos maior conhecimento dos programas por parte dos telespectadores.

### 3.3 Proposta de *magazine* cinematográfico para a televisão pública portuguesa

Entendemos que não devemos finalizar este trabalho sem antes pensarmos no que se poderia fazer de acrescento ao que já existe na televisão pública portuguesa sobre cinema. Não existirá, no seguimento do referido na introdução, uma fórmula mágica que nos permita, *à priori*, saber qual seria o programa ideal de televisão sobre cinema. Todavia, a partir de toda a informação que foi possível obter, até este ponto, cremos estar agora em condições de pensar sobre que conteúdos faltam ou poderiam ampliar-se no contexto da televisão pública portuguesa. Também procurámos, através das entrevistas realizadas e dos resultados obtidos com o inquérito, conhecer perspetivas e interesses no sentido de se poder complementar a programação sobre cinema da RTP.

No nosso entender, continua a fazer sentido pensar acerca das questões cinematográficas, muitas vezes, em debate público. Neste sentido, consideramos igualmente que a televisão pública, sendo um meio acessível e focado na educação e cultura das pessoas, conforme indica a sua missão, se afigura como o meio de excelência

para suportar tal discussão. Como levar à televisão pública a crítica de cinema? Ou, não se focando na crítica, como pode a televisão contribuir para o alargamento do pensamento e das perceções acerca de um filme? Julgamos, pois, tal como referiu Eco, que “uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão crítica, não um convite à hipnose” (Eco, 1991: 383).

Em *Televisão do século XXI*, Eduardo Cintra Torres sublinha a necessidade de “antecipar a crescente emancipação dos conteúdos avulsos e a sua crescente difusão”, justificando que “os espectadores tendem a preferir conteúdos isolados ou séries a canais e a plataformas” (Torres, 2018: 39). O autor também sugere que a RTP apresente mais “programas diferenciados, educativos, cultos, informação alternativa, entretenimento, que sirva o cidadão espectador nas suas capacidades cognitivas — informativas, de conhecimento” (Torres, 2018: 41). Também segundo Teresa Paixão, uma televisão pública serve para tornar as pessoas “mais cultas, para que elas possam escolher e sentir-se melhor” (Paixão, 2018, online), apontando a função da RTP 2 de também “seduzir as pessoas” para o canal.

Neste ponto, apresentamos uma proposta que esteja em linha com a televisão do século XXI, no sentido de corresponder a um programa diferenciado e educativo, que seduza as pessoas para o canal público e que as torne mais cultas, do ponto de vista cinematográfico, mas, porque o cinema é a síntese das outras artes, também de forma mais ampla, do ponto de vista artístico. Aproveitando o mote da RTP 2 — culta e adulta — e considerando, contudo, a possibilidade da nossa proposta não se enquadrar nos interesses das massas, a formulação que se segue procura inserir-se na filosofia do canal 2.

No seguimento de tudo o que já verificámos, parece-nos que, hoje, será difícil conceber um programa que se foque especificamente num formato e que, por isso, ao pensarmos num programa ideal para os tempos atuais só podemos pensar num programa híbrido em muitas vertentes. Até porque também o próprio cinema, com as suas novas linguagens, está cada vez mais híbrido.

De outra forma, falar da televisão pública portuguesa, atualmente, não é apenas falar da RTP 1 e da RTP 2, bem como da RTP 3, da RTP Memória e restantes canais (RTP Açores, Madeira, África, Internacional). A RTP adaptou-se — como os telespectadores — aos novos meios de comunicação, lançando uma plataforma digital que temos de considerar também. Portanto, quando falamos da televisão pública temos de englobar todas as suas plataformas e quando pensamos num novo conteúdo urge pensá-lo para todos os espaços ao dispor.

Um programa como *Janela Indiscreta*, com uma abordagem mais jornalística — mesmo considerando que o jornalismo de cinema se tem vindo a transformar essencialmente em

divulgador de cinema — é importante por forma a acompanhar a atualidade do cinema, bem como para alargar o espaço da informação sobre cinema na televisão pública, servindo de acréscimo aos telejornais e espaços de informação generalistas. Fazer jornalismo de cinema deve fazer parte dos objetivos da RTP, para que se cumpra a missão de serviço público, através de uma contribuição para o desenvolvimento cultural do país, neste caso, no que diz respeito à cultura cinematográfica. Mesmo que o programa não faça com que todos os telespectadores se desloquem para as salas de cinema e vejam os filmes, fica, pelo menos, a informação de que o filme existe, quem é que o realizou, quem são os protagonistas, em que condições foi rodado, entre um conjunto de outras informações. Deste modo, entendemos que ter acesso a informação sobre os filmes que estreiam e/ou sobre a atualidade do cinema poderá contribuir para se ter cultura cinematográfica. Como vimos, para incluir em *Janela Indiscreta* um espaço de crítica tornar-se-ia pertinente um espaço de debate com convidados ou outros profissionais além do autor do programa, Mário Augusto.

Relativamente ao *Cinemax Curtas*, concluímos que a relevância cultural do programa colmata, de certa forma, a escassez da exibição de curtas-metragens em circuitos generalistas (como as salas de cinema comerciais), distinguindo-se ainda pela mostra de filmes de escolas e universidades, o que se traduz num contributo para a formação do olhar de quem assiste. Paralelamente e ademais, as suas particularidades circunscrevem a exibição de cinema *mobile* e outros filmes destacados em festivais de cinema, sem exibição ou destaque noutros canais generalistas portugueses. Entendemos que faz parte da missão da RTP exibir curtas-metragens<sup>51</sup>, por forma a cumprir o seu papel de serviço de público. Nas diferenças entre os dois programas dedicados exclusivamente ao cinema, atualmente exibidos pela RTP, inclui-se a não disponibilização do *Cinemax Curtas* nas plataformas digitais. Numa era em que a televisão se está a deslocar para o digital, também aqui o programa contraria as tendências, o que nos parece sensato, pois se virmos o *Cinemax Curtas* como uma sessão de cinema não podemos exigir que esteja disponível todos os dias e a todas as horas, já que qualquer exibição cinematográfica tem horas próprias para projetar o filme. Não obstante, a ausência do programa na plataforma RTP *Play* também se deve à questão dos direitos (a RTP teria de pagar um valor superior para colocar o filme na internet). Em todo o caso, o programa leva à televisão pública — meio acessível — sessões de cinema.

Hoje, existem vários festivais de cinema, nas diferentes regiões do território nacional e muitas cidades têm mostras de cinema ou sessões regulares através de movimentos como o *Shortcutz*. Porém, os festivais de cinema realizam-se numa determinada data do ano,

---

<sup>51</sup>A RTP 2 também exibe curtas-metragens, na sua programação, fora do contexto do *Cinemax Curtas* e, portanto, sem que haja espaço para falar sobre esses filmes (contextualiza-los ou debate-los).

e continuarão a existir regiões do país sem acesso a este tipo de eventos, pelo que o *Cinemax Curtas* contribuirá ainda para a democratização da cultura do cinema e, especificamente, da curta-metragem, com destaque para o cinema português. Importa ainda sublinhar que se trata de uma alternativa que pode colmatar a impossibilidade de assistir a alguns filmes noutros circuitos, mesmo que ver um filme na televisão seja uma experiência distinta de ver a obra numa sala de cinema — ainda que as plataformas de *streaming* sejam cada vez mais utilizadas e os telespectadores apreciem ver filmes de curta duração em ecrãs individuais, conforme vimos na análise ao inquérito desenvolvido.

Vale também a pena destacar o papel de descentralização destes programas no contexto da televisão portuguesa. *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas* são programas apresentados por jornalistas do Norte e produzidos nos estúdios da RTP no Porto. Apesar da centralização da produção cinematográfica portuguesa em Lisboa, os programas sobre cinema da televisão pública portuguesa são feitos a partir do Porto, a cidade onde nasceu o cinema em Portugal<sup>52</sup>.

Uma vez que aqui chegamos, é fulcral questionar até onde pode e deve ir a televisão na comunicação sobre cinema. Será que os telespectadores portugueses estão recetivos aos formatos tradicionais de assistir a programas na televisão, um ecrã coletivo? Tendo em conta a amostra do nosso inquérito, compreendemos que há essa recetividade. No entender de Luísa Sequeira, e de acordo com a entrevista que nos concedeu, haverá sempre público, desde que o programa seja “bom esteticamente e eticamente”. A realizadora faz uma comparação com o cinema:

a sala de cinema também já não é o principal espaço de visionamento dos filmes, cada vez mais o cinema está fora da sala, está diluído em múltiplas telas da vida quotidiana, assim como a televisão também. Então, acho que se for um programa que tenha essa inteligência de se adaptar também às diferentes plataformas, e que tenha uma estética e um bom conteúdo, acho que terá sempre o seu público (Sequeira, 2020).

Ou seja, mesmo um programa televisivo (formato tradicional) deve hoje saber comunicar-se através das plataformas digitais (novos formatos). Mais uma vez sobressai a hibridez recorrente na atualidade, neste caso, entre o tradicional e o digital e a forma como estes se podem e devem mesmo complementar.

Já Cláudia Marques Santos, no âmbito da entrevista que lhe realizamos, entende que se deve apostar em formatos longos e entrevistas de fundo<sup>53</sup>, pois “o meramente

---

<sup>52</sup>Ver *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, (1896), de Aurélio da Paz dos Reis.

<sup>53</sup>Cláudia Marques Santos é autora do projeto *If You Walk the Galaxies* que reúne um conjunto de entrevistas filmadas a artistas de várias áreas (cinema, artes plásticas, literatura, música. A jornalista assegura, na entrevista realizada, que o projeto teve *feedback* positivo da parte do público e que ainda hoje recebe mensagens de pessoas a quem “sabe bem ouvir uma coisa aprofundada” (Santos, 2020). A última entrevista publicada data de agosto de 2019, teve como convidado o cineasta João Salaviza e dura mais de 1h40.

informativo em televisão já não funcionará tanto”. Assim, no seu entender, os programas que podem funcionar em televisão são “os que aprofundam”, ou seja, os que disponibilizam, por exemplo, entrevistas mais longas (Santos, 2020). Por outro lado, poderia funcionar ainda a “análise aprofundada sobre um filme ou entrevista alongada a um realizador ou outras pessoas, seja da equipa artística, seja da equipa técnica” (Santos, 2020)<sup>54</sup>.

Quanto a programas com mais tempo de duração, podemos pensar em diversas abordagens a fazer em relação a um filme. Há vários filmes sobre história, por exemplo, vários filmes que se podem abordar de uma perspetiva mais histórica, como faz Sabrina D. Marques no *site À Pala de Walsh*. No âmbito da entrevista obtida para esta dissertação, Sabrina D. Marques sustenta que um programa cinematográfico deve também “olhar sobre os filmes numa perspetiva histórica, situando as obras em função do contexto do percurso do realizador e dos tempos e movimentos em que se inscreve, e que também as definem” (Marques, 2020). Desta forma, seria possível “o progressivo tomar de consciência do movimento de devir em que, em suma, toda a história da arte (e do cinema) se inscrevem, reconhecendo ecos, homenagens e influências” (Marques, 2020). Ou seja, um programa destes será um contributo para a educação do olhar dos portugueses e para o cumprimento da função de serviço público da RTP.

Quanto à exibição de curtas-metragens, Tiago Alves defende que “o ideal seria que as curtas pudessem passar em momentos da programação, entre séries e filmes”, que “fossem novamente valorizadas em sala de cinema, o que está longe de acontecer”, isto é, “o ideal era que as curtas vivessem para além do programa”, que a exibição de curtas-metragens na televisão pública portuguesa generalista não estivesse inteiramente dependente do *Cinemax Curtas*. Nesse sentido, a RTP poderia ainda exibir curtas-metragens mais antigas, até numa lógica de se poder refletir sobre os filmes, o contexto em que foram filmados e o que representam atualmente.

De certa forma, os *magazines Cinemax Curtas* e *Janela Indiscreta* complementam-se e entendemos que a sua coexistência dá à RTP legitimidade para afirmar que faz serviço público na comunicação sobre cinema.

Se pensasse num programa mais integrado, se calhar faria um híbrido, olhando para *Janela Indiscreta* ou para o *CineBox*, faria um programa que tivesse uma estreia da semana em sala, com entrevista crítica, que tivesse o mesmo destaque, por exemplo, para um filme em plataforma, uma novidade, um filme que só pode ser visto na *Filmin* ou *Netflix*. Colocaria provavelmente — acho que seria interessante ter — um espaço de atualidade, um *trailer* que saiu, uma notícia de produção, e se calhar estreava uma curta dentro desse programa (Alves, 2020).

---

<sup>54</sup>Cláudia Marques Santos recorda ciclos como *5 Noites, 5 Filmes*, (1996), durante os quais cada semana era dedicada a um realizador e durante as cinco noites da semana eram exibidos cinco filmes desse realizador. Sublinha que foi algo “que funcionou muito bem” (Santos, 2020). Na sua programação, a RTP 2 promove, por vezes, ciclos de cinema.

A perspetiva de Tiago Alves está em linha com aquilo que defendemos, visto que, lendo a citação, encontramos aquilo que já faz um ou o outro programa da RTP. O que se pode acrescentar a isto? Crítica e análise, o que é possível através de entrevistas aprofundadas e debates cinematográficos, ambos tendo em conta perspetivas distintas e que se foquem em áreas diversas das ciências humanas e sociais (história, sociologia, etc...) e das artes (não apenas do cinema, mas tendo sempre atenção à relação cinema/outras artes, por exemplo, a filmes baseados em livros).

Portanto, se pensarmos num programa televisivo para a estação pública, podemos falar de um programa com uma duração mais extensa, por exemplo, que tenha entre uma hora e uma hora e meia de duração, em que seja possível, por um lado, um conteúdo mais longo — ora entrevista, ora debate sobre um filme — e, por outro, dar a conhecer filmes novos que estejam a estrear, exibindo o *trailer*, a par com informação, por exemplo, de rodagem — atualidade. A exibição prévia dos filmes — no caso de se realizar um debate crítico sobre a obra — é assaz pertinente. Sabemos ainda que um programa com estas características terá facilidades em centrar-se nas produções portuguesas, bem como contribuir para colmatar o reduzido espaço que, muitas vezes, têm os filmes independentes nos meios de comunicação social nacionais. Na abordagem às obras nacionais, privilegiamos a produção própria por parte do programa proposto, em detrimento do *making off* ou outros conteúdos disponibilizados pelas produtoras. Além disso, estamos a ter em conta aquele que entendemos que deve ser o posicionamento da RTP, enquanto canal público, que é o de privilegiar o cinema em língua portuguesa.

Embora parte desse serviço público perante o cinema possa ser feito em espaços mais generalistas da televisão<sup>55</sup> — e isto possa captar a atenção do público em geral para o cinema — se a RTP 2 se assume como um canal cultural para minorias, então fará sentido pensar num programa dedicado exclusivamente ao cinema, para o público que se interessa pela área, sem prejuízo de se pensar em alargar a audiência a públicos não cinéfilos.

Podemos ainda pensar num programa com extensões para lá da televisão, que tenha presença, por exemplo, nas redes sociais, tal como defende Teresa Nicolau. Para a editora de cultura, *podcasts* e vídeos no *instagram* são formas de potencializar os conteúdos, bem como de agarrar novas gerações para estas matérias (nas quais se inclui a crítica de cinema, que a jornalista considera que não se deve deixar desaparecer, porque “continua

---

<sup>55</sup>Ver, por exemplo, o programa *Grande Entrevista* com o ator Nuno Lopes (maio de 2020) onde o ator fala sobre a sua participação na série internacional *White Lines* (2020), lançada na plataforma de *streaming* *Netflix*. Também o *talk show* *5 Para a Meia-Noite* teve, nas últimas temporadas (2019/2020), como noutras, convidados como os atores Albano Jerónimo e Nuno Lopes, a atriz Daniela Ruah e o realizador Miguel Gonçalves Mendes, que falaram, ainda que de forma mais breve e *light*, sobre os seus trabalhos na área do cinema.

a ser muito importante” conhecer perspetivas de pessoas com outras experiências e formas de pensar e interpretar, independentemente de se concordar). Ademais, essas plataformas digitais podem ser enriquecidas com conteúdos exclusivos que se enquadrem em distintivos formatos e géneros: entrevistas de um minuto com protagonistas de filmes e séries; informação sobre cinema que não seja possível incluir no programa por limitações de duração; vídeos curtos em cenários de rotação de produções portuguesas, etc...

No entender do jornalista Mário Augusto não podemos pensar, hoje, num programa ideal que seja apenas sobre cinema. Desta forma, “o programa ideal não era um programa só de cinema, era um programa que conversasse com as pessoas [...] as pessoas têm uma necessidade grande que se converse com elas e que sejam conversas construtivas” (Augusto, 2020). Portanto, Mário Augusto defende, na entrevista, que o ideal seria um programa que contasse histórias, isto é: “uma espécie de *talk show* que tivesse cinema, livros, conversa, tudo o que interessa às pessoas para contar histórias” (Augusto, 2020).

Ora, se o cinema é a síntese de todas as artes, ao falarmos sobre cinema já estaremos, de alguma forma, a falar de outras artes, por exemplo, música — a maioria dos filmes tem uma banda sonora que deve relacionar-se com a obra cinematográfica. No seguimento desta ideia, parece-nos que um programa dedicado exclusivamente ao cinema permite desenvolver conversas sobre outras áreas, podendo, para tal, contar com intervenientes de várias vertentes para discutir o mesmo objeto. Aliás, o debate crítico que propomos deve ter como objetivo incluir sempre que possível um artista de outra área e que tenha trabalhado, direta ou indiretamente, no filme (ou série) em análise, por forma a que seja possível abordar no programa a ligação do cinema com as outras artes. Deve igualmente ter a preocupação de assegurar pluralidade de opinião e reflexão acerca de cada obra cinematográfica.

Entendemos ainda que a exibição dos filmes é uma premissa para que se fale, de forma mais rigorosa e profunda, sobre eles. E, nesse sentido, tal programa poderia estar em linha com a programação da RTP (que exhibe, entre outros, filmes portugueses). Simultaneamente, podemos apontar uma estratégia que permita que os programas que já existem e o que aqui propomos estejam em sintonia no sentido de não se sobreporem nos conteúdos e abordagem. Um programa cinematográfico com maior duração e novos conteúdos pode, no limite, ser algo demasiado utópico para a televisão, enquanto meio tradicional, inserida numa sociedade cada vez mais digital.

Ainda que a RTP não deixe os filmes acessíveis nas plataformas digitais — não tem de o fazer, nem será, como já vimos, vantajoso para cineastas — há outros conteúdos, como entrevistas e debates, que podem funcionar no digital, como um chamativo para a

televisão. Neste caso, o digital cumpriria o seu papel enquanto meio de comunicação social — eventualmente, assente em jornalismo cultural e jornalismo de cinema — e a televisão assumia uma posição mais perto da sala de cinema, ao exibir os filmes. Conversas e/ou debates sobre as obras, bem como entrevistas longas com cineastas, protagonistas e outros elementos, poderiam ser transmitidos na televisão — logo depois do filme — e ficar disponíveis na RTP *Play*. Simultaneamente, podemos pensar na relevância de se ter uma estratégia de comunicação do programa, através das redes sociais, por forma a chegar a um público vasto, aumentando a probabilidade de se chegar a um maior número de potenciais telespectadores e, também, permitindo alguma interatividade, por exemplo, através da possibilidade de se escolher o filme a ser exibido (de um leque de opções, disponibilizadas pela RTP, podendo as pessoas votar, pelo método de sondagem, na obra que preferem ver).

Com o inquérito realizado, foi possível compreender que o que interesse dos telespectadores é, sobretudo, ver o filme, sendo também importante, para os inquiridos, perceber o seu contexto histórico-social, bem como a forma como a obra cinematográfica se relaciona com outras obras (livros, quadros, instalações, etc...) que possam ter constituído o seu mote. A nossa amostra revela ainda interesse em conhecer curiosidades sobre as rodagens dos filmes. Ademais, apuramos que, segundo as pessoas que participaram no questionário, os conteúdos mais pertinentes para um programa sobre cinema a ser exibido na televisão pública portuguesa são entrevistas breves, *trailers* e divulgação das estreias semanas (o que já se concretiza através do *Janela Indiscreta*) e ainda uma conversa/debate sobre as obras cinematográficas. É tendo inclusive em conta estes resultados que apresentamos esta ideia.

Em suma, o que propomos é a exibição semanal de um filme, em horário diurno, preferencialmente de produção nacional, de curta, média ou longa duração. A esta exibição, inserida já no programa, seguir-se um debate crítico sobre o filme, que conte com dois a quatro convidados, entre eles elementos da equipa do filme e profissionais de áreas que se cruzem com a obra. Por exemplo, para falar sobre um filme histórico, convidar-se um historiador. Em alternativa ao debate, propomos, para que se realize, por exemplo e de forma intercalar, uma entrevista de longa duração (40 a 50 minutos) ao realizador (ou outro elemento da equipa do filme que se justifique). Por forma a complementar este espaço e a torná-lo em mais do que uma sessão de cinema, indicamos três rubricas:

- 1) divulgação de filmes e séries que estejam a ser produzidos em Portugal, através de notícias, reportagens e entrevistas breves com elementos dos projetos (cinco a dez minutos);

2) informação geral sobre cinema, tal como notícias sobre as produções internacionais, números de bilheteira na atualidade das salas portuguesas e filmes que estão a ser mais vistos em Portugal, etc... (cinco a 10 minutos);

3) sempre que se justifique, um terceiro espaço, desta vez dedicado a festivais e outras mostras de cinema, com entrevistas breves com os seus diretores e/ou programadores, por forma a dar a conhecer eventos cinematográficos que estejam prestes a acontecer ou já a decorrer e que os telespectadores possam frequentar (10 a 15 minutos).

Além disto, sublinhamos a necessidade do diálogo entre o programa e as plataformas digitais, através da disponibilização dos conteúdos (avulsos) na RTP Play (sem incluir o filme exibido), da dinamização das redes sociais do programa (*facebook, instagram*), promovendo os conteúdos com publicações regulares e ainda através da possibilidade de os telespectadores sugerirem filmes para ser exibidos e comentados, numa lógica de interatividade.

Neste contexto, e por forma a ilustrar a presente proposta, organizamos a informação descrita em tabela e apresentada de forma sumariada.

Periodicidade e horário	Semanal Exibição do filme com início cerca das 22h
Estrutura e conteúdos	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Exibição de filme;</li> <li>2) Debate crítico, que comece com a apresentação da obra e do contexto em que foi produzida (ou entrevista de longa duração com realizador);</li> <li>3) Rubrica para dar a conhecer filmes e séries que estejam a ser produzidos em Portugal;</li> <li>4) Informação geral sobre cinema;</li> <li>5) Espaço dedicado a festivais de cinema.</li> </ol>
Plataformas digitais da RTP	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Disponibilização dos conteúdos na RTP Play;</li> <li>2) Dinamização de redes sociais oficiais do programa através de conteúdos exclusivos;</li> <li>3) Interação com telespectadores / utilizadores das plataformas.</li> </ol>

Tabela 4: Proposta de programa sobre cinema para a RTP  
Fonte: produção própria

Importa ainda sublinhar a relevância desta proposta assentar numa estratégia de comunicação sobre cinema e cultura, de forma mais geral se quisermos, para que não se trate de um projeto com fins em si mesmo, mas que dialogue com toda a filosofia do canal e da televisão pública. Uma estratégia da qual façam, desde logo, parte os programas que já existem, qualquer outro que se venha a produzir de novo, e que integre ainda os

conteúdos transmitidos, de todos os géneros e formatos, e que possam dialogar com a sétima arte. Por exemplo, o ideal será que o programa tenha acesso — ou seja mesmo produtor — de informação (notícias, entrevistas) que possa ser, posteriormente, transmitida nos telejornais da RTP.

Conforme já assumimos, esta poderá ser vista como uma proposta utópica, que vai, em parte, ao contrário daquilo que se está a fazer e das tendências atuais. Não obstante, se pensarmos num projeto assim para a RTP 2, entendemos que estamos a ir ao encontro daquilo que são os objetivos e filosofias do canal, contribuindo para a sua afirmação enquanto plataforma “cultura e adulta”, que presta à sociedade, em Portugal, um serviço público.

## Considerações Finais

A crítica de cinema não é o género de excelência da comunicação sobre cinema na televisão pública portuguesa, como foi outrora nos meios impressos. O jornalismo cultural sofreu inúmeras mudanças, como começámos por constatar nesta dissertação, mudanças essas que contribuíram, entre outros aspetos, para a redução do espaço da crítica no papel. Algumas dessas mudanças surgiram das alterações e da necessidade de redefinição do conceito de cultura — que estará sempre em transformação, pois acompanha a evolução dos tempos, quanto a formas de pensar, viver e atuar. De outra forma, a crítica de cinema tem conquistado novos espaços e agentes — hoje, é possível que mais pessoas escrevam sobre um filme e difundam esse conteúdo pela *aldeia global*<sup>56</sup> em que vivemos.

Atualmente, os *magazines* cinematográficos exibidos na televisão pública portuguesa — *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas* — representam um formato relevante, quer para a cultura cinematográfica nacional, quer para a própria missão da RTP. Apesar disso, não há um conhecimento minucioso da programação por parte da população que inquirimos no questionário, pelo que uma parte das pessoas não vê os programas por não saber da sua existência. A falta de promoção dos *magazines* nas plataformas (redes sociais) da RTP poderá ser um dos motivos, e o horário no qual os programas são exibidos será outro.

De acordo com o trabalho empírico, com base nos dados recolhidos na amostra analisada, foi possível notar interesse pela generalidade dos inquiridos em conteúdos sobre cinema. Ver o filme é essencial, mas vimos ainda que há, de certa forma, uma curiosidade em assistir, na televisão, a um debate acerca da obra cinematográfica. Assim como se debate a política e o desporto, também a cultura deve ser debatida, tanto do ponto de vista de políticas culturais como do ponto de vista da análise — crítica e interpretação — a objetos, correntes artísticas, etc...

Neste sentido, a nossa primeira hipótese de investigação (H1) — os programas sobre cinema exibidos atualmente na televisão pública portuguesa contribuem para a educação do olhar dos espectadores — parece-nos comprovada, tendo em conta tudo o que foi possível considerar acerca dos *magazines*, através da revisão da literatura, da visualização e análise aos programas e das entrevistas realizadas. Apesar de a sua grande

---

<sup>56</sup>*Aldeia Global* é uma expressão conotada por Marshall McLuhan, na década de 1960, que remete para a globalização. Os avanços tecnológicos permitiram encurtar distâncias e é hoje possível comunicar e partilhar informações com pessoas de qualquer parte do mundo, através das novas plataformas de comunicação. No caso, os blogues e as redes sociais permitem que textos sobre cinema escritos em Portugal cheguem ao mesmo tempo a Espanha, Brasil, China e qualquer outro país, desde que haja acesso a internet e computador ou *smatphone*.

contribuição ser mais no sentido de mediação cinematográfica, podemos observar que o *Janela Indiscreta* permite uma educação do olhar direcionada para o cinema comercial. Além disso, o programa possibilita ainda para filmes mais antigos, através da rubrica *Essenciais*, e pode levar telespectadores a visionar filmes que, sem essa orientação feita pelo jornalista Mário Augusto, não teriam a proatividade de decidir visionar. A educação do olhar é, no nosso entender, a grande marca *Cinemax Curtas*, pois ao apresentar diferentes formatos e ainda filmes de contexto académico permite que o telespectador aceda a filmes distintos entre si, não habitualmente acessíveis em salas comerciais e, além disso, pode ajudar a combater alguns estereótipos — por exemplo, o de achar que os filmes feitos na academia não têm qualidade e não merecem ser visionados, ou ainda estereótipos pessoais, tais como achar que não se gosta de cinema *mobile*, sem que se tenha visto um filme, ou um leque de filmes, nesse formato.

A H2 — *Janela Indiscreta* privilegia a informação cinematográfica em detrimento da crítica de cinema — também foi confirmada. Quer pela análise que fizemos ao programa, quer pela entrevista que realizamos ao autor do *magazine* (que afirmou que não é crítico, mas antes divulgador de cinema) foi possível verificar que não há crítica de cinema assumida e consistente no *Janela Indiscreta*, sendo, portanto, privilegiada a informação sobre cinema. Conforme vimos, e apesar da ausência de crítica, o programa assenta no campo do jornalismo de cinema. Para haver crítica na televisão, teria, conforme defendeu Mário Augusto (e nós reiteramos) de haver um espaço de debate, com convidados, por forma a permitir a análise a um filme, tendo em consideração perspectivas distintas, tal como, aliás, propomos.

Já a H3 — há uma componente pedagógica no *Cinemax Curtas* — é refutada. O programa não tem qualquer protocolo com escolas, universidades nacionais, nem com o Plano Nacional de Cinema. Também não tem, nem procura ter, qualquer ligação com os cineclubes portugueses. Apesar de exibir filmes realizados em contexto escolar e académico, vimos que o *Cinemax Curtas* não tem uma relação fluída com as instituições públicas de ensino superior. Do nosso ponto de vista, esse é o maior obstáculo ao funcionamento ideal do programa. Sendo a exibição de cinema feito por estudantes meritória para o programa no cumprimento da função de serviço público da RTP, seria desejável que essa exibição estivesse assente em protocolos, para que isso se pudesse traduzir em relações mais consistentes e, conseqüentemente, facilitar a exibição — até para a produção e programação do *Cinemax Curtas* — e a ampliação do catálogo de obras divulgadas na televisão pública, bem como o leque de cineastas/estudantes destacados. Não obstante, importa sublinhar que o programa poderá contribuir para a cultura do curta-metragem, em Portugal, tendo, nesse caso, uma certa pedagogia.

Quanto à H4 — os programas sobre cinema na televisão pública portuguesa estão em linha com o interesse dos telespectadores pelo assunto — importa reiterar que a nossa conclusão relativamente a esta hipótese é baseada no trabalho empírico, designadamente no questionário. A hipótese foi confirmada, já que os conteúdos integrados nos programas estão em linha com os interesses das pessoas que participaram no inquérito. Nesse sentido, podemos ainda referir que estes programas contribuem para que a RTP cumpra a sua função de serviço público no que diz respeito a programação sobre cinema.

Com este trabalho, ficamos assim a saber como é feita a comunicação sobre cinema na televisão pública e refletimos sobre os desafios a essa comunicação, bem como acerca dos conteúdos que poderiam enriquecer a programação da RTP sobre cinema. Entendemos que os objetivos inicialmente traçados foram alcançados e que os ajustes feitos se justificaram — ora por força da situação epidemiológica do país (como aconteceu na divulgação do questionário), ora por força da aquisição de informações que levaram a um repensar da estrutura da dissertação, por forma a ficar mais coerente.

A presente dissertação resulta de mais de um ano de trabalho, desde a revisão da literatura à pesquisa e recolha de dados, bem como à análise e à reflexão. Ao longo deste percurso, foram adquiridos conhecimentos e aprendizagens, tanto no que diz respeito a programas sobre cinema, como no que concerne à investigação científica. Estamos ainda conscientes de que há muito para analisar e explorar, bem como da necessidade de um inquérito mais alargado e representativo que nos permita tirar conclusões acerca da população com acesso à televisão pública portuguesa de uma forma mais geral. No jornalismo de cinema, como no jornalismo cultural e na cultura, pensamos que urge refletir e debater constantemente a atualidade, uma vez que as transformações são constantes.

Por conseguinte, concluímos a presente investigação abrindo novas questões. Começamos a dissertação a refletir sobre o conceito de cultura, que abrange o cinema, a televisão e, conseqüentemente, os programas televisivos sobre cinema. Um *magazine* cinematográfico, como o que propomos, deve assentar numa estratégia da RTP de comunicação cinematográfica. Entendemos que, por sua vez, a televisão pública e o cinema, designadamente nacional, devem também assentar numa estratégia. É certo que, muito por força da existência do Instituto do Cinema e Audiovisual, existe já uma estratégia que permite à televisão e ao cinema dialogar e trabalhar, por vezes, em projetos comuns. Não obstante, é também certo que, em Portugal, há ainda muito para debater sobre políticas culturais. Vimos, por exemplo, que o cinema nacional tem, em *Janela Indiscreta*, o espaço que é possível ter dentro da sua produção (que é reduzida). Este trabalho pretende ser um contributo para a melhoria da divulgação e comunicação de

cinema. Agora que aqui chegamos, compreendemos a necessidade de aprofundar algumas questões, nomeadamente indo ao cerne de alguns aspetos, pois só há divulgação do cinema nacional se houver criação (produção) cinematográfica no país.

Assim sendo, gostaríamos de concluir a presente dissertação dando continuidade ao apelo à reflexão. As políticas culturais (in)existentes em Portugal são favoráveis à produção nacional de cinema? O governo português é consistentemente preocupado com as questões culturais, refletindo-se tal posição na televisão pública, através da sua programação? E qual o papel da educação para a cultura cinematográfica? Além disso, na elaboração de políticas culturais para o cinema quem devem ser as partes envolvidas, qual o seu papel e de que forma devem dialogar entre si? Concluimos com a esperança de que estas questões possam sustentar futuras investigações e contribuir para a cultura cinematográfica portuguesa, tendo sempre presente a ideia de que “um país sem cultura não é um país, é uma área mal ocupada”<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup>Frase proclamada pelo ator Nuno Lopes, quando recebeu o prémio *Sophia* (2018), pela interpretação no filme *São Jorge*, (2016). O ator criticou a falta de políticas culturais no país. O filme retrata a vida de um pugilista desempregado, tendo como cenários os bairros da Jamaica e da Bela Vista, no contexto da intervenção da Troika em Portugal. Nuno Lopes considerou a obra um “gesto político” (Fonte: <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2017-03-09-nuno-lopes-este-filme-e-um-gesto-politico/>). Além disso, o filme teve impacto na política portuguesa, na medida em que levou o primeiro-ministro, António Costa, a visitar os bairros, admitindo que ficou sensibilizado para as condições de vida das pessoas naqueles locais e que foi alertado para essa situação pelo filme de Marco Martins (Fonte: <https://www.tsf.pt/politica/o-filme-que-sensibilizou-costa-para-os-problemas-do-bairro-da-jamaica-10354655.html/>). Este é um exemplo de como a arte — no caso, o cinema — pode ser política e ter impacto nos poderes públicos.

## Referências

Por uma questão de organização, separamos as referências por artigos, dissertações, entrevistas realizadas, livros, legislação, notícias e webliografia (ordem alfabética).

### Artigos

ALMEIDA, J. F. & PINTO, J. M. (1975). Teoria e investigação empírica nas ciências sociais. *In Análise Social*. V. 11 (42-43). (365-445).

AZEVEDO, C. (2013). O que mudou no Jornalismo Cultural no Diário de Notícias entre os anos 2000 e 2010? *In II Congresso Anual de História Contemporânea*. Universidade de Évora.

AZEVEDO, C. (2014). Contributos para uma Definição das Funções de Jornalista de Cultura a partir de um Estudo de Caso do Jornal Diário de Notícias. *In Baptista, C. Cultura na Primeira Página: O lugar da Cultura no Jornalismo Contemporâneo – Caderno de Reflexões*. Mariposa Azual. 65-77. Lisboa.

BALSEMÃO, F. P. (1993) O Jornalismo sobre Cinema. *In Expresso* (org.), *Jornalismo e Cinema*. Cinemateca Portuguesa. (9-10).

BAPTISTA, C. (2017). Balanço de uma década de jornalismo cultural em Portugal (2000-2010). *In MATOS, J.N., BAPTISTA, C. & SUBTIL, F. (2017). A crise do jornalismo em Portugal*. Deriva Editores. Porto.

CANUDO, R. (1911). The birth of sixth art. *In MACKENZIE, S. (2014). Film manifestos and global cinema cultures*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California.

CRESWELL, J. W. & PLANO CLARK, V. L. (2011). *Designing and conducting mixed methods research*. 2nd. SAGE Publications. Los Angeles.

CUNHA, P. (2008). A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa: o Caso Diário de Lisboa, 1968. Disponível em:

[https://www.academia.edu/2574413/A\\_cr%C3%ADtica\\_que\\_mudou\\_a\\_cr%C3%ADtica\\_de\\_cinema\\_na\\_imprensa\\_portuguesa\\_o\\_caso\\_Di%C3%A1rio\\_de\\_Lisboa\\_1968\\_2008](https://www.academia.edu/2574413/A_cr%C3%ADtica_que_mudou_a_cr%C3%ADtica_de_cinema_na_imprensa_portuguesa_o_caso_Di%C3%A1rio_de_Lisboa_1968_2008) (Consultado a 13 de julho de 2019)

CUNHA, P. (2011). A emissão de cinema português na televisão pública (1954-1975). *In Análise Social*. Vol. XLVI (198). 139-156. Disponível em:

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1309942804N5wHF5fq0Xi79TL2.pdf>

(Consultado a 10 de janeiro de 2020).

CUNHA, T. C. (2013). Avaliação e interpretação na crítica de cinema. *In* BAPTISTA, T. & MARTINS, A. (Eds). *Atas do II Encontro Anual da AIM*. (152-159). Lisboa.

CUNHA, T.C. (2017). Particularidades da crítica de cinema. *In* CUNHA, P. & PENAFRIA, M. (orgs). *Crítica do cinema: reflexões sobre um discurso*. (35-52). LabCom. Covilhã.

CUNHA, T.C. (2018). Crítica de cinema e experiência estética: algumas considerações. *In*. NOGUEIRA, L. & Pereira, A. C. (orgs). *Filmes (Ir)refletidos* (15-22) LabCom. Covilhã.

FARO, J. S. (2006). Nem tudo o que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural *in* *Comunicação & Sociedade – opinião pública na idade da mídia*. V. 28; Nº46. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/3871/3384> (Consultado a 11 de abril de 2020)

FARO, J. S. (2012). Jornalismo e crítica de cultura: a urgência da nova identidade. *In* *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. V. 14 (3). (192-198).

FREITAS GUTFREIND, C. (2005). O cinema e sua integração na rede midiática. *In* *Revista Logos*. V. 1 (22). (153-166). Rio de Janeiro.

GONÇALVES, A. (2004). Métodos e técnicas de investigação social I. Relatório para provas de agregação no grupo disciplinar de sociologia. Universidade do Minho.

LOURENÇO, J. E Subtil, F. (2017). Tendências e desafios do jornalismo de cinema na televisão portuguesa: o caso do Cinebox. *In* S. Pereira E M. Pinto (Eds). *Literacia, Media e Cidadania – Livro de Atas do 4º Congresso*. (238-250). Braga.

MELO, I. A. Jornalismo Cultural: pelo encontro da clareza do jornalismo com a densidade e complexidade da cultura. BOCC. UBI. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/melo-isabelle-jornalismo-cultural.pdf> (Consultado a 2 de julho de 2019)

NOGUEIRA, L. (2009). A Dificil Visibilidade do Cinema Português. Um Inventário Crítico. BOCC. UBI. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-visibilidade.pdf> (Consultado a 2 de julho de 2019)

PAIVA, C. C. (2008). Os jornalistas, a televisão e as outras mídias no cinema: um estudo de ética e representação na arte cinematográfica. In *Revista Famecos*. V. 14 (32). (89-96).

RUBIM, A. A. C. (2007). Políticas culturais entre o possível e o impossível. In *O Público e o privado*. Nº 9. (33-47).

SANTOS SILVA, D. (2009). Tendências do jornalismo cultural em Portugal. *Anexo dos Congressos 6º SOPCOM/8º LUSOCOM*. Disponível em: [https://www.academia.edu/2448702/Tend%C3%Aancias do Jornalismo Cultural e m Portugal](https://www.academia.edu/2448702/Tend%C3%Aancias_do_Jornalismo_Cultural_em_Portugal) (Consultado a 13 de julho de 2019)

SANTOS SILVA D. (2011) Possibilidades políticas do jornalismo cultural digital na perspectiva da democracia deliberativa. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/09/pdf/EC09-2011Mai-06.pdf> (Consultado a 2 de julho de 2019)

VINUTO, J. (2014). A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. In *Temáticas*. V. 22 (44). (201-218). Campinas.

## **Dissertações**

ANDRADE, H. C. (2010). Jornalismo de cinema: a independência da cobertura jornalística com foco no cinema em relação à espera de abrangência do dito jornalismo cultural. Monografia de bacharelato. Universidade Estácio de Sá.

FERNANDES, J. (2015). Jornalismo cultural na era digital: o caso do Expresso. Relatório de estágio em ciências da comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.

LOURENÇO, J. (2016). Um Olhar Sobre o Jornalismo de Cinema na Televisão Portuguesa – O Caso do Cinebox da TVI24. Dissertação de mestrado em jornalismo. Escola Superior de Comunicação Social. Instituto Politécnico de Lisboa.

VARANDAS, M. V. C. (2013). Críticas de cinema na imprensa. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

## **Entrevistas realizadas**

Alves, T. (2020, maio 8). Entrevista pessoal. Ovar.

Augusto, M. (2020, maio 20) Entrevista pessoal. Espinho.

Câmara, V. (2020, maio 7). Entrevista online.

Cunha, P. (2020, julho 23). Entrevista online.

Nicolau, T. (2020, maio 11). Entrevista telefónica.

Marques, S. D. (2020, junho 14). Entrevista eletrónica.

Milagre, J. (2020, julho 22. Entrevista telefónica.

Santos, C. M. (2020, maio 18). Entrevista online.

Sequeira, L. (2020, julho 1). Entrevista online.

## **Livros**

AUMONT, J. & MARIE, M. (2003). Dicionário teórico e crítico de cinema. Papirus Editora. São Paulo.

AUMONT, J. & MARIE, M. ((2013). A análise do filme. Edições Texto & Grafia. Lisboa.

BAPTISTA, C. (2014) Cultura na Primeira Página: O lugar da Cultura no Jornalismo Contemporâneo – Caderno de Reflexões. Mariposa Azul. Lisboa.

BARTHES, R. (2007). Crítica e verdade. Edições 70. Lisboa.

BARROSO, E. P. (2008). A locomotiva dos sonhos: crítica, cinema e arte contemporânea. Edições Universidade Fernando Pessoa. Porto.

BAZIN, A. (1992) O que é o cinema? Livros Horizonte. Lisboa.

CORREIA, J. C. (2011) O Admirável Mundo das Notícias. Teorias e Métodos. LabCom Books. Covilhã.

CUNHA, T. C. (2004). Argumentação e crítica. Minerva Coimbra.

ECO, U. (1991). Apocalípticos e Integrados. DIFEL. Lisboa.

ELIOT, T. S. (1988). Notas para a definição de cultura. Editora Perspetiva. São Paulo.

HILL, M. M. & HILL, A. (2012) Investigação por questionário. Edições Sílabo. Lisboa.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. (2010). A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada. Edições 70. Lisboa.

LLOSA, M. V. (2012). A Civilização do Espetáculo. Quetzal Editores. Lisboa.

MARTEL, F. (2010). Cultura Mainstream. Cómo hacen los fenómenos de masas. Taurus. Madrid.

MARTINS, M. L. (2011). Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs. Grácio Editor. Coimbra.

NOGUEIRA, L. (2010). Manuais do Cinema IV. Os cineastas e a sua arte. LabCom Books. Covilhã.

SANTOS, J. L. (1983). O que é cultura. Editora Brasiliense. São Paulo.

SANTOS SILVA, D. (2012). Cultura & Jornalismo Cultural. Tendências e desafios no contexto das indústrias culturais e criativas. Editora Media XXI. Porto.

SILVA, L. & TEVES, V. H. (1971). Vamos falar de televisão. Editorial Verbo. Livros RTP. Lisboa.

STEINER, G. (1992). No castelo do barba azul. Algumas notas para a redefinição de cultura. Relógio D'Água. Lisboa.

TORRES, E. C. (2018). *Televisão do século XXI*. Universidade Católica Editora. Lisboa.

## Legislação

Constituição da República Portuguesa

Lei da Televisão

## Notícias

CARDOSO, J. A. (jornalista). (2018). Teresa Paixão: “Na RTP2 mostramos aquilo que só a TV pode mostrar”. *in* *Jornal Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/12/24/culturaipsilon/entrevista/entrevista-teresa-paixao-rtp2-1855640> (Consultado a 12 de julho de 2019)

LOPES, A. (jornalista) A nova RTP 2 culta e adulta. Disponível em: <http://media.rtp.pt/extra/estreias/rtp2-culta-e-adulta/> (Consultado a 13 de julho de 2019)

## Webliografia

ALVES, C. F. (2012). É a falta de cultura, estúpido! *In Autores e Livros*. Disponível em: <https://autoreselivros.wordpress.com/2012/07/25/e-a-falta-de-cultura-estupido-de-clara-ferreira-alves/> (Consultado a 17 de abril de 2020)

RESENDE, T. (2019). Cinemas portugueses perderam quase um milhão de espectadores em 2018. *In Comunidade Cultura e Arte*. Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/cinemas-portugueses-perderam-quase-um-milhao-de-espectadores-em-2018/> Consultado a 13 de julho de 2019

DIREÇÃO GERAL DE ESTATÍSTICAS DA EDUCAÇÃO E DA CIÊNCIA. Disponível em: <https://www.dgeec.mec.pt/np4/EstatDiplomados/> (Consultado a 25 de setembro de 2020)

INSTITUTO DO CINEMA E AUDIOVISUAL. *Newsletter* (janeiro de 2018). Disponível em: [https://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/NEWS\\_1\\_2018.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/NEWS_1_2018.pdf) (Consultado a 13 de julho de 2019)

INSTITUTO DO CINEMA E AUDIOVISUAL. *Newsletter* (janeiro de 2019). Disponível em:

[https://www.ica-ip.pt/fotos/newsletter/news\\_1\\_2019v3\\_165475c362da6722cd.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/newsletter/news_1_2019v3_165475c362da6722cd.pdf)

(Consultado a 13 de julho de 2019)

INSTITUTO DO CINEMA E AUDIOVISUAL. *Newsletter*. (janeiro de 2020). Disponível em: [https://www.ica-ip.pt/fotos/newsletter/news\\_01\\_2020\\_6645e1dd6352379d.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/newsletter/news_01_2020_6645e1dd6352379d.pdf)

Consultado a 10 de março de 2020)

MANGORRINHA, J. (2014). Cinema: semanário cinematográfico. Disponível em:

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Cinema.pdf> (Consultado a 7 de

dezembro de 2019)

MENDONÇA, L. (2014). João Garção Borges: “sem a minha participação dificilmente poderão voltar a ver o Onda Curta na RTP2”. In *À Pala de Walsh*. Disponível em:

<https://www.apaladewalsh.com/2014/03/joao-garcao-borges-sem-a-minha-participacao-dificilmente-poderao-voltar-a-ver-o-onda-curta-na-rtp2/>

(Consultado a 18 de maio de 2020)

MESQUITA, M. (2001). A cultura na primeira página. In *Público*. Disponível em:

[https://www.publico.pt/2001/05/13/jornal/a-cultura-na-primeira-pagina-157678?fbclid=IwAR2MSurhYYa54ExplrqXueOxOZDwkAwUqC\\_Hy66yiYjDaoAskYW9ZL5lgb4](https://www.publico.pt/2001/05/13/jornal/a-cultura-na-primeira-pagina-157678?fbclid=IwAR2MSurhYYa54ExplrqXueOxOZDwkAwUqC_Hy66yiYjDaoAskYW9ZL5lgb4)

(Consultado a 12 de abril de 2020)

RTP. Arquivos. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/>

RTP. Código de Ética e Conduta da RTP. Disponível em:

[http://media.rtp.pt/empresa/wp-content/uploads/sites/31/2015/07/Codigo-Etica-Conduta-da-RTP\\_1-Fev-2017-1.pdf](http://media.rtp.pt/empresa/wp-content/uploads/sites/31/2015/07/Codigo-Etica-Conduta-da-RTP_1-Fev-2017-1.pdf)

(Consultado a 13 de julho de 2019)

RTP. Missão. Disponível em <https://media.rtp.pt/empresa/rtp/missao/> (Consultado a

13 de julho de 2019).

RTP. *Site* Oficial do *Cinemax*. Disponível em: <http://www.rtp.pt/cinemax/>

# Anexos

## Anexo 1: Entrevistas

### Tiago Alves — jornalista, *Cinemax Curtas*

**Objetivos:** conhecer melhor o *Cinemax Curtas*, os objetivos e conteúdos do programa; conhecer a relação do programa com as escolas/faculdades e PNC; conhecer a visão do jornalista acerca da comunicação sobre cinema feita atualmente em Portugal.

#### **Como surgiu o *Cinemax Curtas* e com que objetivos? O formato sofreu adaptações?**

A RTP 2 teve durante década e meia, duas décadas, um programa de curtas chamado *Onda Curta*, feito pelo João Borges, ele foi o grande programador de curtas-metragens na RTP 2, portanto, eu sou o segundo. O *Onda Curta* foi retirado de grelha, esteve no ar continuamente desde que começou até sair, e não saiu por razões de programação, ou financeiras, saiu porque o João deixou de trabalhar na RTP. Não durou muito tempo, terá passado no máximo um ano, desde a finalização do *Onda Curta* e o amadurecimento da decisão de programar uma nova emissão regular de curtas. Num primeiro momento de reflexão, por razões de ordem financeira — porque isto aconteceu ainda na ressaca da intervenção da Troika, 2013/14, numa altura em que o orçamento da RTP 2 estava muito fragilizado — o desafio foi fazer um programa de curtas mas todo o custo dos direitos de exibição tinha de ser revisto, de um modo geral, toda a filosofia do canal levou uma volta, não aconteceu só na RTP 2, houve claramente ali uma desvalorização do valor pago pelo produto cultural para exibição em televisão. E então a minha proposta foi no sentido de exibir mais curtas portuguesas, que tem obviamente um valor negocial à partida mais baixo, há uma receptividade para o custo diminuto maior. Por outro lado, o *Onda Curta* exibia pouco cinema português, tinha uma excelente rede com festivais internacionais, inclusive atribuindo prémios para a exibição, portanto tinha uma programação internacional muito forte. Mudou-se completamente a filosofia, no final desta linha de pensamento concluiu-se também que não havia até à data um programa de exibição de curtas que divulgasse os autores. E isso acontecia em alguns festivais de cinema. Na altura, eu julgo que não havia o hábito a cultura dos festivais de promover encontros com os realizadores de curtas com o público. O único espaço que já estava a fazê-lo, porque é filosofia desde o início, é o *Shortcutz*. Nós pensamos “não vamos passar só os filmes, vamos estruturar o programa para que tenha uma componente de entrevista e nós conhecemos os realizadores, eles apresentam-se, as pessoas ficam a saber quem eles são, ou seja, não têm que esperar pela longa para eles terem uma presença pública”. Com estes elementos todos montamos, o *Cinemax Curtas*. Porquê *Cinemax*? Porque nós tínhamos, dentro da RTP, um programa na rádio desde 2005, de divulgação de cinema, programação de cinema, e um *site*, *online* desde 2008, que também divulgava muito a atualidade do cinema, mais na perspetiva da notícia, da produção, da estreia, da crítica e que entretanto evoluiu para um site mais atento à

produção de cinema português e de curtas metragens. E então na altura foi tomada uma decisão de fortalecer a marca, dentro da marca. Portanto, o canal que estava na rádio para divulgar informação de cinema, estreias, entrevistas e que também tinha um fluxo online, essa marca acabou por servir, foi dentro desse chapéu que se colocou o programa de exibição de curtas-metragens. Portanto, genericamente, é este o histórico e o enquadramento da decisão. Depois, aumentar a quantidade de filmes portugueses exibidos com um foco, e aí havia um posicionamento do programa que no início era muito evidente, hoje ainda está lá esse trabalho, ainda estamos a fazer curadoria com essa orientação, ir ao encontro do cinema português, divulga-lo mais, mas procurar os filmes das universidades e das escolas. À data em que o *Cinemax Curtas* aparece, os festivais de cinema, dedicados à curta-metragem portuguesa, e não genericamente à curta-metragem — portanto podemos pensar no *Curtas*, claro, no *Indie Lisboa* que tem uma secção de curtas muito forte, o *Caminhos do Cinema Português* e depois há uma série de festivais que vão progressivamente investindo nas curtas e festivais que apareceram nos últimos anos só de curtas — quando o *Cinemax* aparece, a programação de curtas que tu tens nesses festivais que já o faziam, não considerava as escolas, tu não tinhas o *Novíssimos*, tu não tinhas o *Take One*. São segmentos dentro de segmento de programação que só surgem nos últimos cinco, dez anos. E quando fizemos o *Cinemax*, pensamos que, de facto, há um cinema jovem, curto e jovem, que nós não vemos, que é aquele feito em contexto de escola. E há cada vez mais escolas a produzir, já tínhamos essa noção, hoje serão o mesmo número de escolas superiores, universidades e academias, mas também se sente que o numero de filmes que cada escola conclui num ano letivo é maior, tem aumentado. Portanto percebemos que tínhamos ali um espaço que podia cumprir uma função inédita, se quiseses nova, e foi a nossa preocupação.

O formato do programa não sofreu nenhuma alteração. A filosofia mantém-se. Ele em seis anos não sofreu nenhuma alteração. Ele num primeiro momento tem um objetivo: divulgar mais cinema português ou só cinema português e trazer para o ecrã da televisão o cinema feito em escola. Etapa 2: entendemos que devíamos enriquecer a linguagem, o cinema *mobile* emergiu neste período, coincidiu com o início do *Cinemax* o desenvolvimento da primeira plataforma portuguesa de cinema *mobile*, o *Super 9* e ancoramos o *Super 9* dentro do *Cinemax* para começar a habituar o público, dentro da linguagem específica do cinema *mobile*, mesmo o cinema *mobile* desde que começou a ser filmado seja em muitos casos igual ao cinema feito com meios profissionais ou câmaras de vídeo. Mas tem diferenças e continua a ter diferenças e, portanto, mantivemos essa diferença, digamos assim, para o cinema *mobile*, tendo a ligação com o *Super 9* que continua a ser a única plataforma genuína original feita a partir de Portugal. E depois entendemos que o programa perdia em só ter cinema português e os seus autores e que era interessante enriquecer e diversificar a programação, trazendo também visões, conceitos de cinema de outras nacionalidades, de outras latitudes. E resolvemos essa questão, ou seja, não fomos comprar curtas ao estrangeiro, ou pagar direitos de exibição a produtores realizadores estrangeiros como fazia o *Onda Curta*. O caminho que eu escolhi foi a curadoria partilhada com festivais e, portanto, todos os festivais que têm uma programação de curtas interessante passaram

a ter um espaço dentro do *Cinemax* para, num determinado momento do ano, entre uma a seis sessões, utilizarem aquela janela e aqueles lotes de exibição e poderem programa-los comigo.

**Portanto, podemos dizer que o *Cinemax Curtas* não dá igual destaque ao cinema português e ao cinema estrangeiro?**

Se quiseres uma proporção será 70/30.

**O programa é exibido em horários mais tardios. Além disso, não fica depois disponível no RTP Play. Foi uma imposição ou uma opção?**

A questão de não ficar no RTP Play prende-se com os direitos. Há duas questões aí, uma é a questão dos direitos de exibição, porque se entendeu que se devia pagar o direito de exibição ou re exibição, normalmente os contratos são feitos para duas exibições, para o caso, por uma questão de conforto de contrato, para que o valor também seja mais generoso, mas para o caso de nós também querermos no ano seguinte ou dois anos depois reexibir uma curta. Um contrato de exibição online podia ser interessante para a RTP, mas era mais oneroso e aqui entra o segundo fator. Muitas vezes, para um realizador ou produtor ter o filme disponível na plataforma durante uma semana ou um mês não era interessante porque o filme ainda teria uma vida, ou uma exibição num outro canal, portanto não era benéfico e, portanto, não era interessante estar disponível de forma indiferenciada. Há aqui um terceiro fator para ser assim, nós entendemos que uma sessão – nós não chamamos programa ao *Cinemax*, nós chamamos sessão, quando falamos do programa online, entre nós, em documentos de trabalho não é o programa número dois ou número sete ou número setenta é a sessão número x, ok? Porque nós entendemos que é uma sessão de cinema – as pessoas têm que se disponibilizar àquela hora, se querem ver o filme ou os filmes têm que se disponibilizar àquela hora para verem. Portanto, nós não somos disruptivos, nós contrariamos essa disrupção. Assumimos que o formato, se quiseres, é um bocadinho uma ilha, vai contra tudo aquilo que se está a fazer, mas nós gostamos dessa ideia de que tu tens que ir à meia noite buscar o programa como tens de decidir às nove da noite ir ver os *Guardiões da Galáxia*. E isto não foi só financeiro, foi também uma questão de filosofia. E ele começa seguindo essa opção às 22h30, só que dez e meia da noite percebeu quem programou – a direção já mudou – percebeu-se que dez e meia da noite para um formato de curtas, que é, quer queiramos quer não, um formato de nicho, que ocupava quase uma hora de emissão era penalizador. Que podia ser mais interessante colocar uma série ou um debate, que impedia por exemplo a exibição de um filme de duas horas, era uma barreira. E então puxou-se para a meia noite. Ao puxarmos para a meia noite nós pensamos em duas coisas: uma, nós estamos a fazer um programa, admitimos para um público muito específico, para um público que gosta de cinema, que gosta de ficção, que gosta de séries, que gosta de narrativas televisivas cinematográficas, mas que não está tão habituado a ver uma curta como acompanha uma série, ou como vê uma longa-metragem. Portanto, pareceu-nos que o espaço mais justo era aquele. Pareceu-nos outra coisa que deu excelente resultados, que era o melhor horário para os realizadores e para os produtores e autores, porque o acesso tornou-se maior. À meia-noite, a programação de televisão é extremamente monótona. Enquanto que tu às

onze da noite tens oferta na área da ficção, da telenovela, ainda estas no *prime time*, à meia noite estás no *late night*. Tens o público mais interessado, mais curioso, e que quer muitas vezes, está disponível para ter formatos alternativos. E o programa ganhou audiência com a passagem para a meia noite e lá ficou o tempo todo. Havia um outro fator: há meia noite, nós não tínhamos a questão da faixa etária. Nós, à meia noite, podemos programar pornografia e não temos de dizer nada a ninguém, incluindo a ERC, portanto isso como curador e programador deixou-me à vontade, ou seja, deixei de ter que me preocupar com a sensibilidade do espectador ou se tenho menores de 18 ou 16 em frente ao ecrã. Depois, correu tão bem que o programa passou a ter duas exhibições. E por vezes às 2h30 de domingo, na repetição, tens mais espectadores do que tiveste na quinta feira às zero horas, o que é surpreendente.

### **O Cinemax Curtas tem relação com as escolas / universidades portuguesas e com o Plano Nacional de Cinema?**

Não, nunca houve necessidade. Estamos à frente do PNC e não digo isto com sentido crítico, mas porque exibimos filmes que provavelmente o PNC só vai buscar 2 ou 3 anos depois. Portanto, não faz sentido a nossa curadoria ir beber ao PNC. Muitas vezes o que acontece é o PNC integrar nas suas programações curtas que nós já exibimos, julgo eu que é isto que acontece. Portanto, não sentimos necessidade de cruzar programação ou estabelecer uma ligação. Poderia aqui acontecer que o PNC beneficiasse de uma orientação nossa, mas acho que não necessitam, nunca nos contactaram, nós também não sentimos necessidade de o fazer.

### **E nas escolas, o vosso contacto é com as próprias instituições ou diretamente com os realizadores?**

O contacto é com realizadores ou com quem produz as curtas. Ou seja, nós tentamos uma aproximação, no primeiro ano, em função com aquilo que queríamos fazer, com as várias escolas e academias de cinema, no sentido de disponibilizarem os filmes produzidos. Só tivemos uma resposta consistente de uma universidade. Entre respostas evasivas, compromissos que não se concretizaram, ou ausência de respostas, resolvi o problema estabelecendo o contacto com os realizadores. Mais fácil. Eu se tiver necessidade de aceder a determinados filmes porque sei que eles existem, peço à escola e a escola manda. A escola nunca toma a iniciativa de me mandar. Portanto, eu tenho de procurar. Ou vou bater à porta da escola ou descubro através do contacto com os realizadores, e essa é uma parte muito trabalhosa. Porque todos os anos há novos filmes que estão na gaveta, mas, por vezes, acontece que os realizadores tomam a iniciativa, eu diria que não é a generalidade, mas há casos de realizadores que decidem propor o filme. Agora, também te digo que apesar desta relação não ser tão fluída como eu gostaria, não acho que seja por desconsideração ou desinteresse, é porque têm mais que fazer, outras coisas com que se preocupar, porque nunca colocam problemas à exibição. Mas eu sinto que o meio académico tem interesse e disponibilidade, eu acho que não é fluída porque quem coordena as disciplinas de cinema ou coordena os projetos não tem tempo para se preocupar com isso. Se tu quiseses o problema não é com o *Cinemax*, eu acho que as escolas — mas quem sou eu para dizer isto? Não

era assim que eu faria se estivesse lá — eu acho que as escolas não se preocupam em fazer a distribuição dos seus filmes, desde o festival até às plataformas, e até à janela de exibição em televisão. Percebes?

A solução? Eu se estivesse numa universidade, até porque há muitos festivais, eu faria uma agência comum às universidades, reunindo recursos, todas entram com uma pequena linha de financiamento, aquilo é partilhado, ou então entregaria os meus filmes à consideração da Agência de Curtas e da Portugal Film ou de uma agência internacional que fizesse mediante um fim mais económico a gestão dos seis, sete projetos, e não tinha que gastar tempo preocupação para chegar aos festivais.

### **E o Cinemax privilegia filmes de estudantes?**

O *Cinemax Curtas* coloca-os no mesmo plano, mas, se quiseres, o nosso olhar de programador é mais generoso com os filmes de escola, mas eles são colocados do ponto de vista da seleção no mesmo plano dos filmes profissionais.

### **Como vêes a cultura cineclubista portuguesa? Consideras que o programa a fomenta?**

Eu acho que não. Porque os cineclubes — e eu pertenci a um cineclubes há muitos anos — tiveram uma função muito importante do ponto de vista da programação de cinema, no sentido de preencher uma lacuna, ou porque não havia cinema na cidade ou porque a programação que estava disponível era demasiado comercial e, portanto, não permitida oferecer ao público uma certa programação. Havia uma oferta que falhava. E os cineclubes ocupavam muito bem esse espaço. Hoje, os cineclubes podem perfeitamente ocupar esse espaço, porque em cidades como Guimarães ou Lisboa, por exemplo, onde há equipamentos culturais e uma boa oferta, a oferta pode não ser a melhor e o público quer ver outras coisas e o cineclubes tem um papel e claro em cidades onde não ha cinema, os cineclubes continuam ativos.

Mas eu acho que o que se passa hoje é que nós temos outra oferta, seja através das plataformas de *streaming*, televisão mas sobretudo eventos, mostras, cinemas, festivais. Quase todas as cidades têm ao longo do ano uma programação com uma oferta interessante e ocuparam lugar dos cineclubes. Eu até acho que há um público — e quando falo de público estou a falar de seguramente 30 a 50 mil pessoas, mas são mais, muitas mais — que nos principais centros urbanos ou vilas acede a determinados filmes, curtas ou longas, através dessa programação. Ou seja, há um público que sabe que vai ver o cinema que quer, num festival, e há um público que inclusive viaja para ir a festivais, que sai de Lisboa para ir ao Porto a um determinado festival, ou vice-versa, justamente para ver os filmes que sabe que não vai encontrar no circuito principal, que pode não encontrar na televisão, ou não sabe quando é que os vai ver e que sabe que encontra nos festivais ou evento de cinema e acho que isso retirou o espaço para os cine clubes fazerem o seu trabalho de forma continuada.

## **O espaço da crítica está a desaparecer, em Portugal, dando lugar à informação sobre cinema?**

Eu acho que as pessoas — e tem que ver com a forma como consomem informação, porque têm que ler mais depressa, tem que navegar mais depressa, têm muitos estímulos — estão menos recetivas à crítica e à reflexão, a todos os níveis. E, portanto, hoje a divulgação é mais eficaz do que a crítica. Nós não o fazemos por causa disso, nós temos espaço de crítica na rádio para cinema em sala, é esse o foco, ir ao encontro de um público que quer saber ou pode estar interessado em conhecer a nossa opinião sobre um filme, ou aceder a uma entrevista sobre esse filme. E *online* nós temos crítica, somos um dos meios que faz mais crítica, não fazemos crítica às nossas curtas, mas não o fazemos — faria todo o sentido, por exemplo, complementar o programa de televisão com crítica online e ha outros sites que o fazem por nós — mas nos não temos recursos suficientes para fazer critica e critica exige tempo.

## **Portanto, o programa vai ao encontro das expetativas do espectador?**

Eu acho que vai. Acho que o espectador está menos interessado na perspectiva do crítico e está mais interessado numa curadoria e na divulgação no sentido de noticiar, dar conta de que eles existem, em vez de ler a crítica sobre os filmes, numa perspectiva informativa.

## **O facto de o programa exhibir filmes (muitos deles de estudantes dos cursos de cinema portugueses) faz com que possamos dizer que o *Cinemax Curtas* contribui para a educação do olhar dos telespectadores portugueses?**

Respondendo à tua questão, fazia aqui um desvio, tomava um atalho, se me permites. Eu percebo a tua questão, não sei se tenho uma resposta clara para ela, porque nunca penso na minha atividade, no contexto do *Cinemax*. Por exemplo em sala eu acho que a tua pergunta teria uma resposta mais segura e clara sobre a questão da formação do olhar. Eu acho que sim, que se faz sempre a formação do olhar, mas, não é através do cinema de escola. O que me parece que acontece com o cinema de escola é que todos nós que estamos a programar — seja em televisão, seja em festivais — cinema de escola estamos a mostrar aos espectadores — que é uma entidade abstrata esse conjunto de pessoas que é cada vez maior — que há mais cinema para além daquilo que eles conhecem, ou que está acessível num circuito *mainstream*. Nós não estamos num circuito *mainstream*, apesar de estarmos num canal de televisão, mas é um canal de televisão, que é, à partida elitista, não é? Com uma audiência restrita. Portanto, estamos a dizer: vejam, o cinema de escola é tão interessante, é tão competente, é tão apelativo, tão sugestivo, tão questionador como outro cinema, é tão bom no limite.

## **Isso já pode ser educar, se estamos a passar a mensagem de este cinema é tão bom como este...**

Isso é educar. É [cinema] feito em tenra idade.

### **E combater alguns estereótipos...**

Também, porque obviamente todos olhamos de forma preconceituosa até vermos dez filmes que nos cativem, feitos em escola, isso também me aconteceu, todos estivemos nesse lugar. E acontece, se eu vir um filme de um atelier, não me vou armar em mais erudito do que os outros. Eu tenho que adaptar o meu olhar, como se fizesse uma graduação de lentes, para aquilo. Eu não posso olhar para o *Mosquito* e compara-lo com o *1917*. Claro que posso através desse olhar ser um bocadinho condescendente com um objeto que é mais frágil, mas eu tenho de ter essa condescendência. Eu acho que aí o que conseguimos fazer na nossa relação com o espectador é mostrar-lhes que há esse cinema, mas todo o processo de educação, acho que é mais amplo.

O que se passa aqui é que a cultura da curta-metragem em Portugal é recente. Tem 25 anos, enquanto lá fora tem quase o tempo do século do cinema. E as pessoas não estão habituadas a ver curtas, e apesar de termos uma produção consistente de curtas, desde há 25 anos, que se foi tornando cada vez mais consistente, o público ainda não está totalmente receptivo, eu acho, não está totalmente disponível para ver curtas como para ver uma série ou para ver um documentário, ou uma média-metragem, ou uma longa-metragem. Há um hábito. O que eu sinto que o programa faz, mas o que fazem todos os festivais que trabalham o formato das curtas é interessante, quase cada cidade hoje tem uma programação de curtas, significa que há público, pode ser pouco mas há. A cultura das curtas está a desenvolver-se neste momento. Portanto, mais do que o olhar eu acho que é a adaptação do espectador à narrativa e ao formato curto.

### **E como vêes a relação entre os telespectadores portugueses e o programa? Que *feedback* recebes?**

Não há *feedback*. Uma sessão *Cinemax Curtas*, já agora para teres noção, pode variar entre os nove mil a correr mal e os 30 a 40 mil - uma grande noite. E 30 a 40 mil é um resultado excecional a todos os níveis àquela hora. Mas 10 mil para mim também é bastante meritório porque quando é que uma curta fará 10 mil espectadores? Agora, não temos *feedback*, temos pouco *feedback*. Nós recebemos pontualmente mensagens de satisfação. Os realizadores, eu sinto que na comunidade desde os que estão na escola até aos profissionais, sobretudo os mais novos que ainda se estão a afirmar e a crescer, eles valorizam muito a existência do programa. E acho que não o dizem ou não o demonstram por simpatia. Em relação ao público, eu não tenho uma relação que me permita dar-te uma resposta, não tenho queixas, não há queixas, já é bom, o provedor nunca recebeu queixas em relação a alguma entrevista ou a algum filme menos apropriado, nunca puseram em causa algumas opções, e já passamos filmes complicados que podem não ser igualmente aceites, já passamos filmes com teor pornográfico e nunca tivemos queixas. E, portanto, eu diria que nós temos um público muito adulto, como a RTP 2 gosta de ser e que está satisfeito com o formato.

## **Qual seria, do teu ponto de vista, o programa de televisão sobre cinema ideal? Que conteúdos deveria apresentar e em que medida?**

Eu acho que o ideal seria que as curtas pudessem passar em momentos da programação, entre séries e filmes, percebes? O ideal seria que as curtas, por exemplo, fossem novamente valorizadas em sala de cinema, o que está longe de acontecer. Passando uma curta e uma longa, ou até como acontece no *Shortcutz* ter sessões comerciais de um realizador, ou de três filmes que faz sentido juntar, o que raramente acontece. Eu acho que o programa faz sentido, mas o ideal era que as curtas vivessem para além do programa. O TV Cine desse ponto de vista tem um programa de curtas mais consensual, mais artístico, se quiseres, mas faz bem porque depois liberta curtas na sua grelha, no meio das longas. O programa de cinema ideal, eu tenho dificuldades, não pensei muito isso. Se pensasse num programa mais integrado, se calhar faria um híbrido, olhando para a *Janela Indiscreta* ou para o *CineBox*, faria um programa que tivesse uma estreia da semana em sala, com entrevista crítica, que tivesse o mesmo destaque por exemplo para um filme em plataforma, uma novidade, um filme que só pode ser visto na *Filmin*, ou *Netflix*. Colocaria provavelmente, acho que seria interessante ter, um espaço de atualidade, um *trailer* que saiu, uma notícia de produção, e se calhar estreava uma curta dentro desse programa.

## **Mário Augusto — jornalista, *Janela Indiscreta***

**Objetivos:** conhecer melhor o *Janela Indiscreta*, os objetivos e conteúdos do programa; conhecer a importância que a crítica tem para o programa; conhecer a visão do jornalista acerca da comunicação sobre cinema feita atualmente em Portugal. ; conhecer a visão do jornalista acerca da comunicação sobre cinema feita atualmente em Portugal.

### **Como surgiu o *Janela Indiscreta* e com que objetivos?**

O programa já surgiu há 17 anos, está no ar há 17 anos, ininterruptamente, não há férias, nem natal nem feriados. Mas, antes, estava na SIC Notícias quando eu trabalhava na SIC. E quando eu saí da SIC para ir para a RTP dá-se um processo que já estava em desenvolvimento que é: não fazia sentido eu continuar com o nome do programa *35mm* porque, na verdade, era um formato que já era pré-histórico no cinema. O diretor de programas da RTP, José Fragoso, na altura, disse “vamos chamar-lhe outra coisa, talvez *Janela Indiscreta*, é um filme que tu gostas”. Portanto nem fui eu que dei o nome, foi o diretor de programas. E pronto, ficou *Janela Indiscreta*, está na RTP há dez anos, portanto, o formato com o nome *Janela Indiscreta* existe há 10 anos, antes tinha 7 anos de *35mm* na SIC Notícias.

### **Portanto, houve adaptações ao formato?**

Foi sendo ajustado. Numa fase inicial, o programa tinha só 15 minutos porque era apoiado pelos canais TV Cine, no tempo da SIC. Depois, deixou de passar nos canais TV Cine e passou a ter 25

minutos só com atualidade de cinema e onde eu punha as entrevistas que ia fazendo aos atores, às atrizes e a peças que eu ia incluindo e, depois, na passagem para a RTP houve uma natural preocupação em fazer aquilo mais... fazer um bocadinho de serviço público e ter espaços e rubricas que permitissem mais história de cinema, mais curiosidades à volta do cinema, que curiosamente foi extremamente útil desde que aconteceu o Covid, porque não há cinema e eu alarguei o conteúdo que tinha de fazer os *Grandes Essenciais do Cinema* — que era uma rubrica que eu incluía em todos os programas ao longo das emissões sempre com um especial de clássicos, para despertar um bocadinho o interesse das pessoas em reverem alguns filmes que são essenciais na história do cinema. Agora, desde março, como deixou de haver cinema temos estado focados nesse conceito de dar destaque aos clássicos e arranjar temáticas para divulgar. Mas o programa essencialmente é um divulgador de cinema, não tem pretensões a ser um formador de públicos.

**Como é feito o equilíbrio entre o cinema português e ao cinema estrangeiro? Há essa preocupação ou aquilo que o programa faz é recorrer às produções atuais em proporção, digamos assim, e aí já sabemos como fica o cinema português...**

Pois, a questão do cinema português é sempre um bocadinho complicada. Desde há uns tempos a esta parte eu tenho dado mais espaço até às series. Porque hoje não se pode falar só de cinema, e só de televisão ou só de series ou só de filmes para cinema, porque hoje essa mistura é muito grande em termos concetuais e de desenvolvimento de produção. Uma das alterações que o programa tem, há cerca de ano e meio, é que passou a ter 50 minutos, onde inclui também as produções que a RTP exhibe e as séries sempre que possível que eu acompanho na rodagem e, portanto, aí tenho espaço e vou à rodagem, acompanho realizadores, produtores, atores e falo com eles sobre o trabalho. Mas, infelizmente, a produção nacional já tem tão pouco dinheiro para fazer um filme quanto mais para depois estar a fazer material de *making off* e equipas para acompanhar a rodagem. Portanto, tanto quanto possível eu acompanho, vou fazer as rodagens de alguns filmes, não muitos, para depois fazer reportagem. Porque eu não gosto de passar só *trailers*, acho que só *trailers* passados sem mais nem menos não é apelativo, não é interessante e portanto que gosto de dar conteúdos às coisas e mostrar as coisas de outra maneira.

Nesse sentido, o cinema português tem o espaço que é possível ter para a produção que nós temos e sendo o programa um programa de divulgação e de atualidades cinematográficas sem ser um noticiário — eu não faço jornalismo cor de rosa no programa, do tipo “Nicole Kidman foi ao supermercado e agora tem um novo namorado”, nem nada disso, eu foco-me no cinema — não há muito espaço para fazer variações para além do conceito que está definido. E o cinema português aí tem todo o destaque dentro da produção que se faz, que é muito pouca.

**O espaço da crítica está a desaparecer, em Portugal, dando lugar à informação sobre cinema?**

É assim, em Portugal, crítica de cinema sempre esteve muito circunscrita aos jornais e às revistas, e há grandes críticos de cinema, grandes estudiosos de cinema que fazem trabalho brilhante nos

jornais. Depois tu olhas e vês o que é a crítica. Vês por exemplo o painel de críticos do *Público*, de que eu não concordo a maior parte das vezes, vês o painel de críticos do *Expresso*, com quem eu me identifico muitas vezes, nomeadamente com o João Lopes que não é do *Expresso* agora, mas já foi, ou outros que lá estão, que fazem lá crítica que eu sinto que a criticar estão a transmitir conhecimento. Agora criticar por criticar não é crítica, é um bota abaixo, é uma coisa diferente. E há, nomeadamente nos críticos do *Público* um bocadinho essa atitude, tirando um ou dois que eu gosto muito de ler, há um bocadinho essa atitude de “epá isto é muito bom porque tem em conta a estética de não sei quê” e tu não percebes nada daquilo que eles estão para ali a dizer.

### **É uma crítica muito intelectualizada?**

Não faz sentido, mas a televisão generalista também não tem essa obrigação, eu acho. Eu se calhar prefiro ser formador de opinião do que ser crítico. E quando eu digo formador de opinião não se mistura com a crítica, é no sentido de dizer “reparem naquilo, este senhor já foi aquele que fez aqueloutro, ele faz muito bem porque a estética está diferente, o conceito é aquele”. Isso não é uma crítica, isso é construtivo e é formativo para quem vê. Eu se calhar às vezes estou a falar determinadas coisas que o espectador normal não veria se eu não alertasse para aquilo. Portanto, nesse sentido, não sendo crítica, é despertador de alguma atenção para os filmes.

### **Portanto, no *Janela Indiscreta* não há, em momento algum, crítica?**

Não, não, de todo. Às vezes, posso ter ali um bocadinho a tentação de opinar sobre isto ou sobre aquilo mas é uma opinião um bocadinho sem a intenção do crítico. Para já, porque eu nunca me considerei um crítico, eu nunca assumi esse papel ao contrário de outros colegas que fazem e uns são bons críticos, outros são pseudo críticos, portanto não lhes reconheço essa valência. Mas eu, por consciência cinéfila, nunca faço esse papel, até porque como o programa é um programa que dá espaço a todo o tipo de filmes, é um programa de estreias de cinema, não faz sentido eu estar a anular uns em detrimento de outros porque depois entro aí por outros caminhos que não... para haver um espaço crítico tinha que haver, se calhar, um espaço de debate, com convidados e aí faria algum sentido. De outra maneira, não faz e eu nunca me assumo como crítico. Misturo, às vezes, um bocadinho a opinião, até quase por brincadeira, às vezes, por exemplo, eu passo a vida a dizer no programa que não gosto de filmes de terror e que não vejo filmes de terror — e na verdade não gosto — mas não tenho a tentação de arrasar com um filme porque mesmo filmes maus quando foram feitos ninguém os fez para eles serem maus, fizeram-nos para eles serem feitos o melhor possível e não resultaram ou não funcionaram, é a vida.

### **E o espectador também prefere essa informação, em vez da crítica com a qual pode depois concordar ou não?**

Diz-me a experiência que as pessoas, na maioria das vezes, estão mais interessadas em que lhes chamem a atenção para os pormenores, do que estarem ali com análises metafísicas sobre o que é que se pretendia com aquela cena ou com aquela situação, ou com aquela interpretação. Quando, na verdade, se calhar, às vezes, nem o realizador tinha essa percepção, quando estava a

fazer a obra. E muitas vezes isso acontece. Mas eu como espectador prefiro ser despertado para uma situação ou circunstância ou para uma histórica, explicando isto é bom no meu entender, porquê, por isto, por aquilo e se calhar tu que não estas tão atenta como cinéfila concordas ou não mas vais dizer ele se calhar tem razão ou então não tem razão e isso já gera uma discussão logo muito interessante para abordar as questões que estão para além daquilo que se vê no ecrã.

### **Esse trabalho feito no programa aproxima-se mais de jornalismo de cinema, de crítica (ainda assim) ou é algo mais híbrido?**

Eu acho que é mais híbrido, sinceramente, porque eu acho que vai misturando um bocadinho dos dois. Porque eu acho que, para já, eu nunca me vi como crítico, como dizia. E, depois, vejo sempre o trabalho que eu faço como um divulgador de cinema, aliás há uma frase fantástica do Peter Bogdanovich que tinha esse papel nos anos 60 em Nova Iorque, que dizia “sempre me achei mais um divulgador de cinema do que um crítico porque normalmente só me interessou falar sobre aquilo que eu gostava e nunca me interessou falar sobre o que não gostava”.

### **Quando fala de divulgação é do ponto de vista da informação e não do marketing?**

Da informação, sempre. Agora, há aqui coisas que são importantes que se digam e que se distingam. Por exemplo, eu gostava muito mais de ter cinema francês no programa, até porque hoje estreia muito cinema francês mas o que é que acontece? No cinema americano, fornecem os *press kits* de uma maneira que vem lá muito material, rodagens, acompanhamentos de filmes e isso tudo. E isso tudo é muito importante para eu poder fazer o melhor trabalho possível. Eu não estou a ceder à pressão do marketing por estar a mostrar a rodagem de um filme. Agora, por exemplo, o cinema francês tem trailer só quase, e isso assim, passar um trailer seco é fazer marketing. E tu podes dizer que aquilo também é forma de divulgar o filme, é, mas eu tenho que me preocupar com o conteúdo que mostro no programa e tenho esse cuidado. Agora, é mais fácil lidar com o material norte americano porque eles tem muito mais conteúdo disponível para fazer o trabalho jornalístico da forma como faço.

### **Há, portanto, um aproveitamento dos recursos que existem.**

De parte a parte. Na verdade, quando eu vou fazer entrevistas a atores, e já faço isso há 30 anos, eu vou fazer um serviço de promoção ao filme, eles é que pagam a viagem, eles é que me pagam o hotel, eles é que pagam as equipas e eu chego lá — agora já é uma xaropada incrível — mas antigamente eu falava do que me apetecia, estávamos 10 minutos a falar, hoje são seis minutos no máximo e há restrições de conversas e eles hoje cada vez mais estão a desinvestir no trabalho dos jornalistas nessas coisas de promoção dos filmes para dar espaços aos bloggers, às redes sociais, que andam sempre com uma câmara e eu vou lá para conversar com o ator e mais nada, até porque já não tenho aspeto para fazer isso, não é? Cabelo branco e tal...

## **E o facto de pagarem a viagem pode depois condicionar...**

A mim nunca me condicionou.

## **Ou seja se tiver que falar “mal” de um filme...**

Mas eu nunca falo mal de um filme, eu posso dizer se gostei ou não gostei, se resultou bem ou resultou mal. Porque como eu te dizia no início, ninguém faz uma obra para correr mal. Agora, pode é não ter unhas para tocar aquela guitarra. Eu nunca me senti nem coagido por eles, agora há aqui uma situação de circunstâncias e de contexto para as coisas. Eu posso-te falar de filmes muito maus de que eu tenho memórias fantásticas. Por exemplo, um filme muito mau que eu não disse bem, mas também não destruí porque na verdade eu fui para Grécia, estive três dias em Creta, lá no meio do mediterrâneo a curtir, entrevistar os atores do filme, que eram uns gajos simpáticos, o filme era uma merda. O que se faz nessas circunstâncias? Há truques. É pôr os atores a falar mais da carreira, porque eu tenho que mostrar as entrevistas. Mas isso salvaguarda-me, por um lado, como eu nunca fiz um programa de crítica, faço um programa de divulgação, posso fazê-lo como eu quiser.

## **E quanto à relação entre os telespectadores portugueses e o programa? Que *feedback* é que o programa recebe?**

Muitas vezes, por exemplo, agora neste processo do Covid, com clássicos, as pessoas mandam muito *e-mail*, é muito engraçado. E outra coisa que só prova que estão atentos, também reclamam quando eu me engano nalguma data ou nalgum nome, mandam para o gabinete do telespectador. No outro dia, foi um espectador que disse que eu me tinha enganado a dizer o nome do realizador italiano do filme do Leopardo. É sinal que é bom, isso é giro. E eu normalmente quando as pessoas são construtivas eu respondo, até quando me pedem para responder. Mesmo quando não pedem se o gabinete do telespectador me der o acesso ao *e-mail* eu respondo a dizer que tem razão e que desculpe lá. Há um *feedback* de simpatia mais do que de cinéfilos.

## **Qual seria o programa de televisão sobre cinema ideal? Que conteúdos deveria apresentar e em que medida?**

Olha, é assim, essa pergunta é uma pergunta que eu me faço muitas vezes. Aliás, nesta altura, tenho refletido muito sobre isso, sobre o impacto do fenómeno recente do Covid teve, porque na verdade as pessoas gostam é que lhes conte histórias. E sem pretenciosismo e sem estar armado aos cucos eu acho que conto histórias às pessoas, e quando estou a fazer uma peça seja ela para informação seja ela para o programa — alias é conveniente dizer que o programa, apesar de ter uma ficha técnica grande, sou eu que o faço todo sozinho, com o editor, portanto são duas pessoas a fazer aquilo tudo — faço como se eu estivesse a ver, e eu não vejo o programa, só vejo quando ele está pronto para a legendagem, depois no ar nunca vejo. Ao contrário do *Bom Dia* ao sábado de manhã que é um bocadinho do programa, normalmente vejo. Eu estou sempre a tentar experimentar coisas e o programa ideal não era um programa só de cinema, era um programa que

conversasse com as pessoas. Acho que as pessoas têm uma necessidade grande que se converse com elas e que sejam conversas construtivas. Não é um *Passadeira Vermelha*, não é o *Alta Definição*... eu gosto de conversar com pessoas e acho que o programa ideal seria uma especial de *talk show* que tivesse cinema, livros, conversa, tudo o que interessa às pessoas para contar histórias.

### **E isso poderia levar mais espectadores aos conteúdos sobre cinema?**

Não sei, sinceramente. Porque eu acho que os conteúdos de cinema hoje estão muito limitados e a coisa não vai ser fácil para o cinema começar a criar outros conceitos. Por exemplo, eu sou muito curioso, em relação às coisas que vejo e que faço e estou atento. Mas gosto de me por no lugar do espectador e acho que isso é importante, porque é assim que tu podes fazer um trabalho mais sério. Não vais agradar a toda a gente...

### **Vasco Câmara — crítico de cinema, *Público* (*Ípsilon*)**

**Objetivos:** conhecer melhor a crítica de cinema que se faz em Portugal, fora da televisão; conhecer a visão do crítico sobre o que se faz atualmente em Portugal relativamente à crítica de cinema; saber quais são, para Vasco Câmara, as características que deve ter um crítico de cinema.

### **Como podemos ver o jornalismo cultural que se faz atualmente em Portugal?**

Há questões e problemas que se aplicam ao jornalismo em geral, há coisas muito específicas do jornalismo cultural e concretamente do jornalismo de cinema. No caso do cinema, eu acho que, de há uns anos para cá, há uma grande confusão entre aquilo que é jornalismo e crítica, e aquilo que é promoção. E acho que cada vez mais da parte dos agentes — aqueles que fazem promoção dos filmes — há quase um comportamento natural como se aqueles que estão do lado de lá, jornalistas, fossem a continuação do seu trabalho. Como se nós servíssemos para promover um filme. E o mercado e as necessidades de trabalho fazem com que muitas vezes os jornalistas, os jornais, as revistas, os blogues aceitem isso. Eu acho que nós estamos em pontos completamente opostos. O que um promotor ou um agente quer não é aquilo que eu, jornalista, quero, embora num momento nos possamos encontrar, quando o agente diz “a sua entrevista com o realizador tal está marcada para o dia tal”. Eu não quero vender um filme, quero trabalhar aquele filme, escrever sobre ele, entrevistar o realizador, construir a minha história, não tem nada que ver com o que o agente quer. Mas todo o sistema está feito para que a autonomia crítica — que é a possibilidade de ter uma narrativa pessoal e individual — tudo está feito para que isso se anule. Quando se vai para um festival de cinema lá fora é suposto que o jornalista diga que quer entrevistar o realizador ou a atriz sem ver o filme. Ou seja, qual é o sistema? Vai toda agente entrevistar um realizador, comprometeu-se a fazê-lo, sem sequer ter visto um filme. E tudo aquilo que acontece nos festivais, que é o sítio onde os filmes são apresentados ao mundo, está com a promoção de um filme em vez de com a problematização de um filme. Hoje, com os problemas

dos jornais, em que os jornais são menos potentes e facilmente caem em armadilhas que os fazem perder a sua independência, é muito fácil, às vezes, haver essa espécie de proximidade demasiado promiscua entre quem está do lado de lá e quem está do lado de cá, é um problema dos jornais. Embora ou ache com isto que se está a passar com a pandemia, as pessoas perceberam o que é um jornal, porque os jornais nunca foram tão lidos como agora.

O *Público* é um jornal profundamente livre e a cultura sempre foi uma base da edição do jornal. Dá para perceber que as pessoas, mesmo sem nenhuma má intenção — os agentes, os produtores — olham para nós como uma espécie de extensão do trabalho deles. Nós temos obrigação de informar, mas fazer dossiê sobre um filme é um campo de independência editorial e isso muitas vezes está esquecido.

### **Quais os maiores desafios do jornalismo de cinema, no país?**

Os jornais, hoje, têm muito menos dinheiro. Como têm muito menos dinheiro, temos as mãos muito mais atadas, temos de fazer escolhas, não podemos fazer tudo que queríamos, o jornal não tem tantas pessoas como devia ter. O cinema tem um lado muito particular: é uma arte e é uma indústria. O cinema continua a ser para mim o maior espetáculo do mundo, embora esse lado seja cada vez mais ameaçado, porque as pessoas hoje terem uma série de formas de chegar ao público põe em perda o pacto de estarmos todos numa sala a vermos a mesma coisa. Mas é verdade que se gerou uma espécie de indústria não de cinema, mas audiovisual, uma espécie de ruído à volta disto. Na minha opinião, feito por pessoas que não tem olhar, mas que utilizam o cinema, aquela ideia de resumir um filme em três ou quatro *quotes* de uma estrela. A televisão basicamente o que faz é isso, reduz um filme a uma *quote* de uma estrela, isso é o cinema na televisão, não era assim. A minha formação cinéfila, quando era miúdo, era os filmes que passavam na televisão, muito antes da cinemateca. A televisão era serviço público, foi a nossa cinemateca antes da Cinemateca. O cinema na televisão, hoje, não tem nada que ver com isso, eu acho que a televisão não se interessa pelo cinema, interessa-se pelo efeito espetáculo que o cinema pode proporcionar.

### **E na crítica de cinema, em Portugal, quais são os desafios?**

A questão é: o que é um crítico de cinema? O que é fazer crítica de cinema? Todos nós gostamos ou não gostamos de um filme, todos nós temos opinião sobre um filme e direito a expressa-la. Mas isso não é crítica de cinema. Crítica de cinema também não é dizer bem ou mal do cinema. Para mim, um crítico é alguém que tem uma relação particular com o filme, ou com o cinema, e cuja narrativa me interessa seguir ou não. Não é alguém que dita uma verdade sobre um filme, é alguém que se coloca de uma certa maneira perante o filme e o mundo. Interessa-me um olhar, não interessa outros. Aquelas frases das redes sociais sobre os filmes isso para mim é zero. Costuma-se dizer que as pessoas dizem mal dos críticos, as pessoas sempre disseram mal dos críticos. Isso não é novo. O que hoje é diferente é que toda a gente tem possibilidade de verbalizar uma opinião que é lida por todos nas redes sociais e o dizer mal dos críticos tornou-se mais barulhento. Também aí há uma confusão entre um olhar que esperava alguma coisa sobre um

filme, sobre uma obra e apenas é pura opinião de gosto, que às vezes pode ser um gosto, às vezes pode ser apenas puramente idiota, mas nem uma coisa nem outra é crítica, um gosto não é crítica, é apenas bom gosto, assim como opinião idiota também não é nada. E depois as pessoas confundem isso. Mas tal como o lado do espetáculo se sobrepôs a tudo também hoje, tal como muitas vezes alguns jornalistas se prestam a essa coisa um bocadinho feia de não ser jornalistas nem críticos, falam dos filmes como quem fala dos desfiles da *passerelle* ou como quem faz divulgação, há uma grande confusão, mistura-se tudo.

### **O espaço da crítica está a desaparecer, em Portugal, dando lugar à informação sobre cinema?**

Eu acho que o problema da crítica não é só da crítica de cinema, mas da crítica em geral. A diminuição da crítica é um problema global, tem que ver com os jornais que antigamente tinham grandes equipas de críticas, tinham uma cobertura que deixaram de ter, os jornais deixaram de ter um monopólio de informação, quando há um texto sobre um filme num jornal já há não sei quantos *posts* e *tweets*. Tem que ver com a ideia de que o cinema é democrático, é de todos, é para todos e questionar quem são aqueles críticos. Há certos filmes, se calhar grande partes deles, para quem a crítica não tem nenhuma importância, ou seja, o que se diz sobre um filme não tem efeito nenhum em relação à carreira do filme ou que pode levar o espectador a ver o filme. Mas acho que há ainda um campo em que a relação do espectador passa também pelos caminhos que estão abertos pela crítica e pelos críticos. Acho que há um campo em que a crítica ainda tem poder, quando digo poder não é no sentido de tornar o filme um sucesso ou fracasso, mas de descoberta, de levar o filme ao olhar de certos leitores. No trabalho que fazemos eu noto isso, há certos filmes em que somos importantes para tirar os filmes da escuridão e coloca-los à luz, se calhar é minoritário. A maioria dos filmes não precisa dos críticos para nada, não quer saber, mas precisa daquelas pessoas que façam a promoção, que contem as banalidades todas.

Há hoje uma coisa muito horrível que é *press gentel*. Pegar num grupo de jornalistas leva-los para um hotel, mete-los numa sala.... eu só em casos muito excepcionais faço um *press gentel*. O que eu faço quando gosto de um filme é que se não é possível entrevistar no festival o realizador eu quando chego a Lisboa entro em contacto, ou vou ter com o realizador, o que significa que o jornal vai ter de pagar, ou faço por telefone.

### **Como podemos ver a relação dos leitores portugueses com a crítica de cinema que se faz na imprensa nacional?**

Confesso que não fiz nenhum estudo sobre isso, o *feedback* que tenho é sempre circunstancial, não sei se é representativo. Sei que há certas coisas que têm um eco, há pessoas que escrevem, mandam mensagens, pessoas que não conheço. Decidi também, por uma questão de sanidade mental, que não ando à procura de ver o que as redes sociais dizem sobre o que fizemos. Sou a primeira pessoa a perceber quando fazemos algo que poderia ter resultado melhor. Mas também acho que sei quando funcionou. E pondo as coisas de forma pessoal, dou o mesmo valor quando

alguém me diz “és um idiota” ou “és um génio”. Estou a exagerar, claro, mas quando alguém diz “és um génio” ou “és uma porcaria” depende sempre do lugar onde falamos. Para mim, eu desvalorizo as duas coisas porque não é isso que quero, não quero que digam “és muito bom” ou “és muito mau”. A questão é ou te interessa seguir esta narrativa ou então segue outra. As pessoas acham que o crítico quando diz “este filme é bom” e eu, leitor, não gostei então está a dizer que eu, leitor, sou um idiota e não é nada disso.

A crítica é um olhar, diferente, obviamente, da pura opinião, é subjetivo, mas não é apenas uma declaração de gosto, isso todos temos. O cinema é um espetáculo global, para todos. Sinceramente não sei o que as pessoas dizem. Sinto que tem essa ideia em relação aos filmes. Se calhar as pessoas acham que somos uns brutamontes, uns *snoobs*, mas isso não me preocupa minimamente. Eu acho que a relação tem de ser primeiro entre cada um de nós e o objeto sobre o qual estamos a escrever. Eu sei que um texto vai ser lido e faço-o para ser lido mas primeiro é a minha relação com o objeto, até porque é no ato de escrita que eu defino exatamente qual o meu olhar sobre o filme, ou seja, enquanto não escrever sobre um filme — nem que escreva só para mim — eu não consigo agarrar um filme. O filme é qualquer coisa que escapa sempre, por isso é que quando o revemos há sempre possibilidade de ser outro filme. Mas é quando escrevo que o filme começa a ter uma existência física.

### **Relativamente à profissionalização do setor, qual deve ser a formação de um crítico de cinema e que conhecimentos deve ter para legitimar o seu trabalho?**

Eu acho que quem legitima o trabalho do crítico é quem o lê. Não há outra possibilidade de legitimar. O que também diz alguma coisa sobre os leitores, se os leitores preferem ler os comentários de *facebook* de um filme, pronto, estão a legitimar esses comentários, mas isso também diz alguma coisa sobre eles. Mas para mim não é uma questão de quantidade, mas de qualidade. A qualidade de um leitor está relacionada com a qualidade de um texto. É por isso que eu digo sempre que sempre houve bons filmes e maus filmes. O mau filme não é uma invenção contemporânea. O que eu acho que hoje é pior do que noutras alturas é a qualidade dos espetadores.

Falando por exemplo dos anos 70, cinema americano dos anos 70, *mainstream*, aquilo que fazia o sucesso das salas, campeões de bilheteiras, os filmes que recebiam os óscares e vamos ver o que acontece hoje. Eram filmes complexos, problemáticos, muitas vezes muito negros, que exigiam um sentido de aventura do espectador e hoje tudo isso foi anulado. Os espetadores não querem ir ao cinema para se perturbar. O cinema é uma espécie de *spa* emocional. O espectador tem medo, tudo ofende o espectador, porque o filme não cumpre as várias agendas. Eu acho que isso depois é uma espécie de círculo vicioso. O que me parece é que com espetadores poucos audaciosos, o cinema não pode ser audacioso, porque é uma indústria, gasta-se muito dinheiro. Os produtores investem naquilo que sabem que chega aos ecrãs e vai ter afluência. Acho que nós espetadores perdemos qualidade, mesmo, perdemos sentido de aventura, temos medo. Por isso também achamos que a crítica é pretenciosa e snob porque quer anular o lado popular dos filmes.

Pelo contrário, cinema americano dos anos 70 é umas das fases mais heróicas do cinema, grande parte daqueles filmes foram sucessos enormes, mas não só hoje seriam um fracasso como nem sequer produzidos.

## **Paulo Cunha — Diretor de Curso do Mestrado em Cinema da UBI**

**Objetivos:** perceber como funciona a distribuição de filmes académicos; conhecer a relação da instituição de ensino com o *Cinemax Curtas*.

### **Como é feita a distribuição dos filmes académicos da UBI?**

Primeiro, as universidades não distribuem cinema, distribuição é uma atividade comercial feita por empresas especializadas. O que nós fazemos é um trabalho de promoção e divulgação dos nossos filmes, nós não cobramos um único cêntimo a nenhum exibidor e isso é o que fazem as distribuidores, são empresas que compram os direitos dos filmes e depois vendem aos exibidores. As universidades não são empresas. Promovem e divulgam os filmes que são feitos no âmbito dos nossos cursos. Por isso, não distribuimos, fazemos promoção, muita por iniciativa própria. Muitas vezes, nós abordamos cineclubes, associações culturais, outras universidades.

### **Quando diz nós é o corpo docente ou existe alguém responsável por esse trabalho?**

No caso da UBI há três professores, normalmente são os dois diretores de curso, no caso da UBI o professor Fernando Cabral também ha alguns anos colabora nessa tarefa. Na licenciatura, a professora Manuel Penafria passou a ser diretora de curso, até aqui este trabalho era feito por mim, pelo professor Fernando e pelo professor Merino, a partir de agora a professora Manuela Penafria entra nessa comissão. No fundo, nós avaliamos propostas que nos chegam, muitas vezes de câmaras municipais, o INATEL, algumas entidades que nos abordam no sentido de saber se temos filmes enquadrados em determinados contextos, mostras sobre alguma coisa, às vezes sondagens de museus que querem fazer uma exposição sobre determinado assunto e perguntam se temos filmes sobre essa temática. Nós não somos uma agência, mas nesses casos colocamos em contacto o museu, por exemplo, e os autores dos filmes.

### **No caso da UBI quem são os detentores dos direitos, a UBI, o aluno produtor, ambos?**

Os filmes universitários têm um enquadramento muito específico. Há vários tipos de direitos, autorais, conexos, propriedade intelectual, direitos comerciais. A UBI tem direitos ao nível da propriedade intelectual, ou seja, todo o filme feito no âmbito de atividades curriculares ou extracurricular com orientação de professores da UBI ou recurso a material da UBI a UBI é proprietária intelectualmente do trabalho, está regulamentado pela lei portuguesa. As universidades públicas — as privadas têm autonomia para funcionar de forma diferente, podem

alugar material sem direito sobre aquela produção, nós não podemos, é material comprado com dinheiros públicos que só pode ser usado para fins públicos, de ensino ou atividades culturais organizadas pela universidade — podem deter direitos comerciais ou não, depende do dinheiro que investem nos filmes. A UBI fundos próprios não investe nos filmes, neste momento temos um acordo com o ICA, resultante de um concurso. É-nos atribuído um montante e depois na UBI fazemos a gestão desse dinheiro. O ICA é um apoiante, onde nos decidimos onde investir esse dinheiro e nesses casos passamos a ter direitos comerciais. Os detentores de direitos autorais não detêm direitos comerciais. O produtor do filme que detém os direitos comerciais é o produtor no sentido do financiador, não é produtor executivo... o produtor no sentido mais restrito, que investe é que tem os direitos comerciais do filme, que são proporcionais ao que investe. Uma coisa é ser produtor do filme. O produtor do filme muitas vezes não precisa de meter um cêntimo num filme. Por exemplo, um filme que é feito numa disciplina com regras de duração, *décors*, tema, a UBI é produtora porque está a entrar com a ideia, não é autora do argumento nem realização nem fotografia, mas definiu uma regra.... o produtor não é necessariamente aquele que entra com o dinheiro.

O ICA, por exemplo, é apenas apoiante porque atribui dinheiro mediante concurso, a pessoa que recebe o dinheiro do ICA é que é o produtor do filme, os direitos comerciais não revertem para o ICA mas para quem ganhou o concurso. O direito autoral é dividido por todas as pessoas da equipa, realizador, argumentista, diretor de fotografia, diretor de som — o assistente de som não tem direitos autorais porque está a cumprir ordens do diretor de som. A UBI pode ser detentora de propriedade intelectual e direitos comerciais, mas nunca é detentora de direitos autorais. A questão da produção tem que ver não só com o financiamento mas com a intervenção no produto final, se meto dinheiro no filme mas não interiro no processo sou apenas apoiante, é o que o ICA é. Mas a UBI interfere, aprova argumento, aprova equipa técnica.

### **O envio de filmes da UBI para festivais, até para o *Cinemax*, é feito por autonomia dos alunos ou há sempre comunicação entre alunos e UBI?**

Isso é uma coisa diferente. Como a UBI não tem direitos comerciais, não cabe à UBI promover comercialmente o filme, ou seja, a UBI não é uma empresa para estar a tentar vender um filme. Não podemos nem devemos. Agora, o *Cinemax* às vezes pergunta-nos se temos alguns filmes interessantes, mas o contacto é feito do lado deles. Às vezes somos nós, temos um filme que achamos interessante e escrevemos para os responsáveis de programas de televisão, como também o canal 180. Isso acontece. Mas não existe uma forma contratual, não temos obrigação legal de enviar todos os filmes, não existe contrato.

### **E do lado dos alunos, podem enviar um filme para festivais ou televisão sem dar nota à UBI ou tem de haver sempre uma comunicação?**

A política da UBI tem sido essa. Nós privilegiamos a decisão dos autores do filme, achamos que os alunos têm direito a definir a estratégia de divulgação do seu filme, claro que nós por exemplo

podemos reservar para nós o direito de veto. Imagina que é criado em Portugal um festival de cinema fascista, a UBI pode impedir que os seus filmes sejam exibidos. E se for para tribunal a UBI ganha. Primeiro, é ilegal. Segundo, é um tipo de ideologia que não se coaduna com a missão da universidade. Imagina que o aluno quer que o filme passe num festival de cinema pornográfico e a universidade não quer... mas legalmente não há nada que proíba, a universidade não pode impedir que o filme passe. O que acontece é que temos definida a política de dar prioridade ao aluno para que ele decida qual a melhor estratégia de promoção e circulação do seu filme. Nós, sempre que somos consultados para sugerir filmes, antes de aceitar consultamos o aluno para saber se ele concorda. Nós certificamo-nos que as exibições dos filmes são sempre... não é autorizados porque não precisamos de autorização, mas perguntamos ao aluno se concorda, se não concordar o que mais temos são filmes, retiramos aquele filme e mostramos outros. É uma questão de boas práticas, não queremos alimentar conflitos com os nossos antigos alunos e também não vemos vantagem em mostrar um filme que o seu autor não queria mostrar. Por outro lado, nós tentamos privilegiar os filmes finalistas, que achamos que reúnem maiores condições de serem exibidos publicamente. Há muitos filmes feitos em disciplinas onde não há financiamento, são propostas interessantes, mas do ponto de vista técnico podem ter problemas. Esses trabalhos intermédios muitas vezes não têm acesso aos meios de produção que deveriam ter. Então, muitas vezes privilegiamos os filmes finalistas, em detrimento dos filmes que são feitos noutras unidades curriculares, que muitas vezes são mais exercícios do que filmes.

### **Quando há uma exibição comercial, para quem revertem os direitos?**

Em rigor, devia ser distribuído entre os proprietários intelectuais e os detentores dos direitos comerciais. A UBI nunca recebeu um cêntimo de direitos comerciais.

### **Revertem diretamente para os autores do filme?**

Vai diretamente para os autores do filme. Prémios em festivais, alguns são monetários, a UBI nunca ficou com nenhum. A política da UBI é que qualquer proveito de um filme deve reverter sempre para o aluno que foi avaliado, que pode ser realizador, diretor de arte. Agora, as exibições no *Cinemax* não são comerciais, primeiro porque o *Cinemax* está na RTP 2, portanto é um tipo de canal diferenciado. Tendo o perfil de diferenciado da RTP 1, SIC e TVI, os filmes académicos que passam, por norma, os da UBI não recebem direitos, porque não é uma exibição comercial. Comercial é quando há uma transação financeira. Exibição comercial também pressupõe exibição contínua ao longo de uma semana.

### **A UBI tem parceria com agências?**

Tem. A UBI tem um protocolo com a Agência da Curta Metragem, mas não é para esses fins. É uma parceria que prevê a colaboração, nomeadamente de estagiários da UBI e eventualmente parcerias em conjunto. Por exemplo, podemos ceder o auditório à agência para ações na UBI. É um protocolo, mas não para nenhuma relação comercial. Não sei se neste momento ha algum filme da UBI no catálogo da agência...

**Em média, quantos filmes é que a UBI tem por ano letivo, tendo em conta todos os finalistas de licenciatura e mestrado?**

Este ano se não houvesse Covid íamos ter 10 filmes finalistas de mestrado, no ano passado tivemos um e há dois anos tivemos zero. Na licenciatura, costumamos ter seis a oito filmes finalistas. Juntando o mestrado e uma média dos últimos 10 anos talvez oito a 10, mas o mestrado é mesmo muito irregular....

**Esta forma de promoção e divulgação dos filmes é a que considera adequada ou da percepção que tem gostava que funcionasse de forma diferente, mas existem obstáculos?**

Enquanto diretor de curso, considero que com os meios disponíveis, os recursos disponíveis é o trabalho possível. Quer eu, quer o professor Fernando, quer a professora Manuela não somos profissionais, não somos pessoas que trabalham na área, somos professores. A Universidade não tem recursos para contratar um distribuidor, um profissional da área, um relações publicas, um assessor de imprensa. Não temos verba para isso, nem enquadramento legal. O ideal seria que sempre que um filme nosso estivesse num festival pudéssemos ajudar os autores a custear deslocações e alojamento — muitos festivais não concedem isso, não têm financiamento. Um filme estar num festival é significativo, mas é muito mais importante — um festival funciona muito como rede de contactos — a presença das pessoas. Seria fundamental estar presente o autor do filme e também alguém sempre a representar a UBI, até para promover outros filmes. Acho que com os meios e recursos que temos fazemos um trabalho adequado. Agora, seria possível fazer muito mais. Se tivéssemos orçamento, podíamos fazer muito mais, por exemplo, publicidade na televisão, nos jornais, mais sessões dos nossos filmes, por exemplo, nas principais cidades do país, porque temos alunos por todo o lado.

Temos ainda várias parcerias, com o Fornice, Caminhos, Curtas, Cine Eco, Cine Clubes de Guimarães e de Joane, Close Up de Famalicão, Ao Norte de Viana, Torres novas, Rede Shortcutz, Já editamos DVD's com filmes, agora optamos por uma pen onde colocamos os filmes que consideramos com mais potencial e que levamos quando vamos a estes eventos para entregar a programadores, por exemplo.

**Sabrina D. Marques — cineasta, *À Pala de Walsh* (blogue sobre cinema)**

**Objetivos:** conhecer melhor a crítica de cinema que se faz em Portugal, fora da televisão; conhecer a visão da entrevistada sobre a crítica que se faz atualmente em Portugal; compreender a importância de se falar dos filmes como foco numa perspectiva histórica.

### **Como começou a escrever sobre filmes?**

Fui adolescente nos anos 2000 e, como muita gente, troquei o habitual diário por um blogue sob pseudónimo e aí falava de cinema, mas também guardava poesias, escrevia uns versos próprios muito pueris, compartilhava músicas e fotos, entre outras coisas. Motivava-me fundamentalmente a possibilidade de escrever livre e extensivamente sobre o que quer que me apetecesse, aliada às trocas que surgiam nos comentários e fóruns da especialidade. A certa altura, larguei o *nickname* e comecei a assinar os textos. Através destas redacções que compartilhávamos com alguma ingenuidade, aproximámo-nos em gostos e interesses e correspondíamo-nos com gente de todo o país. Criaram-se laços e a blogoesfera cinéfila tornou-se um pequeno clube de amigos que, muitas vezes, combinavam encontros presenciais em festivais, faculdades ou em sessões em salas de cinema ou na cinemateca. A partir de certa altura, a popularidade da blogosfera decresceu devido à massificação das redes sociais. Se a discussão ganhou a agilidade do imediatismo ao passar para o Facebook ou para o Twitter, perdeu maturidade e complexidade, na minha opinião. Assim, para recuperar esse “pensamento organizado” implicado na escrita (previamente investigada) de um texto, outros canais e projectos específicos começaram a surgir, perdurando até hoje - como, por exemplo, o site *À Pala de Walsh*, que integro desde a sua fundação, apesar de não conseguir, presentemente, ser muito regular na colaboração.

### **Qual a importância de se pensar sobre os filmes, por exemplo, através de uma abordagem mais histórica?**

A minha análise consiste sempre em integrar o meu olhar sobre os filmes numa perspectiva histórica, situando as obras em função do contexto do percurso do realizador e dos tempos e movimentos em que se inscreve, e que também as definem. A importância desta actualização é, precisamente, o progressivo tomar de consciência do movimento de devir em que, em suma, toda a história da arte (e do cinema) se inscrevem, reconhecendo ecos, homenagens e influências.

### **Relativamente ao trabalho no *À Pala de Walsh*, há feedback de leitores?**

Já recebi *feedback* de alguns leitores por apreciarem certos artigos. Também é agradável ir apanhando, às vezes, excertos de textos meus devidamente creditados em teses ou *papers*. É sinal de que alguém lê e de que a disponibilização online dá frutos e, efectivamente, auxilia a disseminação livre da produção de conhecimento.

### **Em que medida é que a experiência enquanto cineasta pode ser uma mais valia para a escrita dos textos?**

Se a minha experiência na prática cinematográfica, entre cargos variáveis, influencia a minha experiência na escrita? Decisivamente. O mais importante resultado que ressalvo dessa experiência é o contínuo processo de desmistificação. Ao trabalhar em rodagens, ganhei progressiva consciência do trabalho que as coisas dão a fazer e dos meios envolvidos. Isso fez-me respeitar cada vez o trabalho dos meus colegas mas também ter a consciência de que nada se faz

sem dinheiro ou com poucos meios, como muita gente quer fazer parecer por causa da “democratização pelo digital”, que é bastante relativa. Às vezes, dou por mim a analisar os filmes do ponto de vista da produção, espantando-me com a elaboração de um determinado cenário ou com o número de figurantes de uma cena, por saber que aqueles minutos são caríssimos. Se isso me deixa mais de fora da estória, também me situa num lugar muito distante da postura taxativa e virulenta que se tem na adolescência, capaz de rejeitar um filme ou um autor com uma só frase. Nessa fase é que temos imensas certezas de tudo, julgamos saber separar o bom do mau a régua e esquadro e achamo-nos muito espertos. Crescer é, precisamente, aprender a apreciar certas ideias ou intenções que, não sendo tão espectaculares, acabadas ou bem conseguidas, revelam um olhar interessante ou evocam um determinado tema pertinente. Neste momento, relativizo e, mesmo quando não gosto de um filme, quase me apetece dar ao autor um prémio pelo esforço porque cada filme que existe foi um pequeno milagre que ali aconteceu - especialmente se estivermos a falar de cinema português!

**As pessoas, hoje em dia, preferem ler informação, por exemplo histórica, em vez de considerações críticas sobre os filmes?**

Há público para textos de natureza diversa e, com a amplificação dos vários cursos de cinema, vídeo e multimédia no nosso território, há cada vez mais leitores sobre o tema.

**O espaço da crítica está a desaparecer, em Portugal, dando lugar à informação sobre cinema?**

Não. Acho que a crítica está a amplificar-se, e a informação sobre cinema também. O que se modificou foi a possibilidade de desempenhar a profissão de crítico, de forma sustentável ou a tempo inteiro, como já foi possível no passado. Acho que há cada vez mais plataformas onde se pode escrever livremente e sem as restrições editoriais das publicações impressas. Estou convicta de que, havendo qualidade nos textos, eles angariarão o seu público particular, com certeza.

**Enquanto cineasta, como vê a crítica de cinema, em Portugal?**

Com o contexto português em vista, vou começar por falar da crítica de cinema enquanto prática (profissional ou amadora). Se, por um lado, testemunho indirectamente como a crítica de jornal vem sendo, com o desaparecimento dos jornais em formato papel, progressivamente encurtada, a pouca liberdade concedida aos “críticos profissionais” é ganha pelas possibilidades da crítica online. Se a crítica de cinema parece ser cada vez menos desempenhada enquanto profissão remunerada é cada vez mais desenvolvida em sites, blogues, coletivos, fóruns da especialidade, que viram a discussão expandida. Não só os autores da Nouvelle Vague vieram dos Cahiers directos para a realização cinematográfica: no caso português, cineastas como Miguel Gomes, Lauro António ou João César Monteiro, são exemplos de pessoas que, no seu percurso, migraram entre a teoria e a prática. No meu caso, ter-me dedicado a analisar cinema numa fase prévia a um caminho mais prático na área, teve as suas vantagens e desvantagens.

Como pontos mais negativos dessa minha experiência, sublinho a falta que tenho vindo a sentir (mas que estou a trabalhar para colmatar!) de um domínio técnico das ferramentas e equipamentos, devido ao meu passado mais teórico. Isso torna-se particularmente importante quando se quer realizar documentários, onde os meios são escassos, o que me torna um pouco mais dependente dos técnicos. Sinto que ainda estou a formar-me, ao tentar perceber um pouco mais de lentes, diafragmas, objetivas e cores de luz. Algo que muitos dos professores mais teóricos ou historicistas desprezam muitíssimo, julgando que os alunos têm é de conhecer a história do cinema para, na sua ingenuidade, não realizarem algo básico e já visto, por puro desconhecimento do passado que os precede. Mas saber como é que uma dada imagem se constrói é extremamente importante, eu acho. Saber como virar um projetor até alongar expressivamente uma sombra ou que filtros é necessário sobrepor para tornar roxa a luz de uma cena. Tudo bem que isso são competências que certos técnicos dominam por nós mas clarifica-nos a todos saber o que lhes estamos a pedir. Por outro lado, a minha cinefilia revelou-se bastante útil à hora de filmar, permitindo-se tomar decisões formais agilmente e munindo-me de referências visuais que me permitem explicar rapidamente aos técnicos com que trabalho o que procuro, quando penso num determinado plano, *mood* ou movimento de câmara. Esses hábitos sedimentados pela análise também me ajudam à hora de tentar explicar - de forma visual - os filmes que eu ou outros idealizamos no papel, para fins de financiamento. Isto porque, no presente, trabalho essencialmente em argumento e escrita de projectos, sendo que, como é sabido, entre as gerações mais jovens as condições para a realização de projetos próprios são uma benesse raras vezes concedida.

## **João Milagre — Subdiretor do Departamento de Cinema da ESTC**

**Objetivos:** perceber como funciona a distribuição de filmes académicos; conhecer a relação da instituição de ensino com o *Cinemax Curtas*.

### **Como funciona a distribuição dos filmes académicos? Existe alguma estratégica?**

Nós produzimos cerca de 38 filmes por ano, entre 30 a 38. Claro que nem todos fazem esse percurso. Até há bem pouco tempo, até cerca de 2012, todo este processo estava concentrado num professor que entretanto se reformou. Mais tarde eu fiquei a tomar conta dos festivais, e adotei um sistema em que os alunos são responsáveis pela própria distribuição, embora em colaboração comigo. Porque isto faz parte também do processo pedagógico dos alunos de produção, que não só são diretores de produção dos filmes desde o início até ao fim como depois tem que estar responsáveis durante dois anos pelo trabalho de distribuição e exibição dos filmes. Mas, de qualquer forma, temos um acordo, tudo o que eles fazem dão-me conhecimento. Estamos sempre sintonizados. De qualquer maneira temos um circuito de festivais, que é mais ou menos certo, há uma série de festivais para onde os filmes seguem mal são acabados, há uma serie de festivais onde estamos representados todos os anos. Isto em geral. Qualquer aluno que tenha um filme,

mesmo que seja um filme mais fraquinho, nós não temos nada a dizer, se o aluno quer tentar a sua sorte pode tentar a sua sorte onde quiser, seja em Cannes ou Berlim. Há casos mais complicados, como Berlim, porque cobra muito para ter os filmes. Fazem uma espécie de desconto em que 4 ou 5 filmes fica por cerca de 80 e tal euros e a escola não tem orçamento, porque a escola não tem autonomia financeira para isso. Portanto, os alunos quando querem ir a Berlim eles próprios se juntam — quantos mais filmes forem mais barato fica.

**Essa questão da autonomia financeira pode ser um obstáculo à distribuição dos filmes?**

Não, não é obstáculo, de todo. Nós na escola temos um princípio que é não mandar filmes para festivais que cobram. Se os alunos querem ir contra esta regra têm que ser eles a pagar. Eu acho inaceitável que um festival cobre, aliás os grandes festivais, Cannes não cobra. Berlim sempre cobrou, é com eles. Nós não mandamos filmes para festivais que cobram. Os filmes é que fazem os festivais, portanto é um contrassenso os festivais estarem a cobrar dinheiro. Temos essa regra, se os alunos quiserem ir contra a regra pagam eles.

**Relativamente ao *Cinemax Curtas* tem perceção se os alunos costumam enviar filmes?**

Sim, nós temos uma relação muito complexa com o *Cinemax*. Porque o *Cinemax*, sendo uma produtora da RTP, não sabe como funciona a produção. E no cinema, desde que o cinema existe, os direitos são do produtor e não do realizador. É muito difícil em Portugal explicar a uma série de pessoas que não é com os alunos realizadores que se lida, é com o produtor, e o produtor é a escola. A escola é do Estado, os alunos são completamente financiados, os filmes são financiados pela Escola — ao contrário de algumas escolas em que os alunos têm de financiar — os direitos de todos os filmes feitos em seminário de produção de filmes são todos da escola, são todos pagos pela escola.

**Portanto, sempre que um filme da ESTC é exibido no *Cinemax* tem de haver uma comunicação com a escola?**

Deveria. Mas como há uma certa promiscuidade, porque as pessoas do *Cinemax* também estão ligadas a festivais, muitas vezes ouvem falar dos filmes — agora já acontece menos, porque tivemos quase de ameaçar com processos judiciais — mas até aí ligavam diretamente aos alunos a pedir os filmes. Agora acalmou e muitas vezes contactam a escola.

**Ia perguntar como é que se contornava essa situação...**

Isso é muito simples, é perceber a produção. Quando quer um filme, fala com quem tem os direitos, não fala com a equipa. É a mesma coisa com as canções, quando quer uma música não fala com quem canta, mas com a editora. Aqui é a mesma coisa, tem que falar com a escola.

### **E neste caso não seria viável um protocolo entre a escola e o programa?**

Seria viável. O protocolo é muito simples: todos os filmes que quiserem contactam-nos. Era o mais simples de tudo. Agora há uma coisa: a RTP paga ao minuto, por isso a escola tem de ser paga como qualquer outro filme. Nós temos uma política que é: o dinheiro é sempre em favor dos alunos, ou seja, os alunos fazem um filme, todo o dinheiro que ganham em festivais podem investir no filme, melhorar a pós-produção, ou podem juntar para fazer outra produção, mas tem de reverter sempre para o mesmo grupo de alunos. Não é o realizador ou o produtor, é sempre o triângulo principal. A nossa escola tem o princípio de que não há filmes de autor. Qualquer filme para se propor tem de ter pelo menos três pessoas: um argumentista, um produtor e um realizador. E este grupo não pode ser dividido. Temos um contrato assinado com uma produtora que é a Portugal Film. Todos os anos eles veem o nosso catalogo e escolhem os filmes que acham que podem ter melhor saída. A partir daí esses filmes são da responsabilidade deles, eles é que fazem todo o trabalho de produção e distribuição. E nós temos tido muito sucesso, temos tido filmes em Berlim e entramos este ano com o segundo filme em Cannes, é a primeira vez que um filme completamente produzido em Portugal sem coprodução está em Cannes. Já tínhamos tido um filme na semana da crítica, há dois anos. E todos esses filmes que tem feito sucesso são os que a Portugal Film escolhe porque sentem que têm mais potencial.

### **Teresa Nicolau — editora de cultura da direção de informação da RTP, *As Horas Extraordinárias* (magazine cultural)**

**Objetivos:** conhecer os critérios da comunicação sobre cultura feita pela RTP; compreender a visão da jornalista acerca dos desafios à comunicação cultural em Portugal; compreender se a RTP considera que cumpre o seu papel de serviço público no que diz respeito à comunicação sobre cinema.

### **Que critérios são tidos em conta na cobertura de temas culturais na RTP, quer ao nível jornalístico, quer ao nível de programas específicos?**

[Quanto a programas] eu só posso falar do ponto de vista d'*As Horas Extraordinárias*. No programa e nos noticiários da RTP, o que para mim é relevante é primeiro de tudo o serviço público, acima de tudo ter noção de que não são para mim os *blockbusters* o mais importante, não são para mim as *majors* americanas que faz noticia dentro, por exemplo, do programa *As Horas Extraordinárias*, até porque o Mário Augusto faz isso, podemos dizer que de alguma forma esse lado do cinema *mainstream* está com cobertura suficiente por parte do Mário Augusto, não é? Com o seu programa que ele faz. De resto, é muito importante falar de autores portugueses e abrindo o leque a todos os irmãos, aos países de língua portuguesa, claro. E essas são para mim as mais importantes. Porque temos não só contratualmente a obrigação de serviço público e divulgar tudo o que tem a ver com a identidade cultural portuguesa e de língua portuguesa, se

essa obrigação existe para mim é mais do que obrigação, é também uma missão como jornalista da RTP.

**Nesse sentido, podemos dizer que RTP cumpre o seu papel de serviço público no que diz respeito à comunicação de assuntos relacionados com cinema?**

Eu não posso falar do ponto de vista da grelha de programação. O que posso adiantar é que a RTP cumpre, do meu ponto de vista, e até de uma forma acima, ou seja, financiando até o próprio cinema. A RTP é financiadora das produções que são aprovadas pelo ICA. O que dá à RTP um cariz de serviço público muito mais elevado. Havendo esse registo também da produção nacional que também depende da RTP, daí que o serviço público se cumpra de uma forma mais vincada.

**Numa entrevista, em 2016, a diretora da RTP 2, Teresa Paixão, considerava-a um “canal cultural para minorias que promove o pensamento tanto em crianças como em adultos”. Para a RTP a questão das minorias pode ser vista como inclusão? Isto é, a RTP não deixa de exibir um programa por ter audiências baixas, pois sabe que está a ir ao encontro dos interesses de algumas pessoas (“minorias”). É assim?**

A RTP tem essa liberdade de não contar com as audiências, quando faz escolhas programáticas, até mesmo informativas. Quer dizer, nós temos uma atitude muito mais, acho eu, do meu ponto de vista, séria, não fazemos da informação espetáculo, exatamente porque não estamos à procura, não queremos explorar demasiado a miséria humana, ou a tristeza ou a dor. Essa parte de não obrigação dá-nos uma liberdade imensa, a verdade é que podemos selecionar e escolher, penso que quem decide do ponto de vista da programação poderá também ter essa liberdade mental e acho que tem, como a Teresa Paixão, a verdade é que eu costumo dizer isso muitas vezes. Quando era inicialmente editora de cultura, falei num artista plástico nas artes plásticas que era uma coisa que nem entrava nessa altura na informação da RTP e o que me disseram foi “mas ninguém conhece” e a minha resposta foi “pois mas assim vão passar a conhecer”. Portanto, nós temos obrigação como jornalistas, em todas as áreas, na cultura especificamente, dar a conhecer quem são os artistas, quem trabalha a arte e a cultura em Portugal, se não conhece, se não é uma *popstar* como a Joana Vasconcelos, há de ser outra pessoa que pode também ter o seu trabalho válido, tão válido quanto, e poder passar a ser conhecido. A Joana Vasconcelos também houve alguém que um dia mostrou o seu trabalho. E é assim que se trabalha também. Portanto, de alguma forma é obrigação também do serviço público da RTP dar a conhecer coisas que as pessoas nem fazem ideia, e daí que seja tão importante mantermos esta lógica de dar programas e dar outra forma de mostrar televisão que não seja só agarrada à audiência porque pode abrir janelas de conhecimento. E é essa perspectiva que eu acho que a RTP tem e deverá manter.

**Quais são os maiores desafios na comunicação cultural na RTP?**

Termos por exemplo o telejornal com apenas um assunto, como estamos agora, com o COVID. Ainda que seja possível ligar a Covid 19 a outros assuntos. Por exemplo, ontem [10 de maio] a peça que fiz para o telejornal tinha que ver com a abertura das livrarias, de forma gradual. Ou

seja, o maior desafio, do ponto de vista da editoria de cultura, é manter as pessoas interessadas em temas de cultura, contando histórias. Porque o princípio do jornalismo é esse: é contar uma história. Vamos elucidar as pessoas e temos de fazer-lo de modo a que as pessoas se interessem por isso, a cultura é algo que se diz entre aspas que é prescindível, mas a dada altura não é. A dada altura a cultura de um país, ou a cultura que nos rodeia ou seja o que for, faz parte da nossa identidade, da criação daquilo que nós somos. A imaginação é o maior ato de generosidade, como eu costumo dizer. Esse ato de criação faz de nós mais seres humanos ainda e é essa ligação aos princípios humanistas que me interessa na divulgação da cultura. Daí que também se tornem imprescindíveis os assuntos de cultura. É marcar essa presença que eu acho que a RTP tem a obrigação de continuar a dar cultura na maior parte dos seus noticiários, ou se possível em todos os seus noticiários. Porque é assim que marcamos a diferença, não estamos só agarrados a um tema, uma tragédia que aconteça. Estamos também agarrados àquilo que nos liga, à nossa imaginação e à nossa criatividade.

### **Na cultura, nomeadamente no cinema, qual deve ser a função da crítica?**

Vou dizer o que se passou na minha vida: eu fazia uma crónica diária na Antena 1 e, a dada altura, que tinha de aprender cinema para falar de cinema. Porque uma coisa é ver filmes, outra coisa é saber fazer e, portanto, para mim não tinha muita lógica falar disto ou daquilo sem saber como funciona a linguagem cinematográfica e daí que fiz um curso de realização de cinema. E para mim isso foi essencial, perceber diferença entre os críticos de cinema que tinham curso de cinema e sabiam mais de cinema e os críticos de cinema que apenas viam filmes. E daí que, por exemplo, o Miguel Gomes que se tornou um grande realizador, até o Vasco Câmara é um bom crítico de cinema no *Público*, percebe-se perfeitamente a diferença entre um e outro. A verdade é que as pessoas deixaram de querer ler críticas e deixaram de querer saber o que os outros pensam, mas a culpa obviamente tem que ver com esta crise imensa que existe na comunicação social e no jornalismo no mundo inteiro, não é? Porque as pessoas passaram-se a agarrar a outro tipo de comunicação e outro tipo de fontes, muitas das vezes erradas, mas provavelmente está na altura de nós também — eu não porque eu já não faço crítica de cinema, já não faço há muitos anos — mas de adaptarmo-nos também a esses novos sistemas, sei lá, aos vídeos aos diretos no *instagram*, fazer outro tipo de comunicação. Mas a dada altura acho que a crítica de cinema, acima de tudo, tem de ser fundamentada e quando se faz uma crítica de cinema só para dizer “ah o realizador isto ou aquilo” deixa demasiado fechado e hermeticamente é tão futilizado e ninguém percebe o que é que o crítico de cinema está a dizer e isso não interessa a ninguém. Nós temos é que ter conhecimentos verdadeiros do cinema e perceber o que é que se passa. Eu hoje quando olho para um filme e estou a ver o filme pela primeira vez estou a olhá-lo de uma forma muito técnica. Estou a ver a banda sonora, estou a ver a luz, estou a ver se tem foco, se tem desfoque, porque é que tem aquele desfoque, aquele grande plano está ali a fazer o quê, porque é que aquele plano apertado existe. Os críticos de cinema têm de saber fazer cinema, alguma vez na vida têm de conhecer bem a linguagem do cinema, se não, não conseguem. Falar de filmes que gostamos todos nós conseguimos fazer, não é? Mas o olhar tem de ser educado e trabalhado.

**Essa é uma questão que se levanta, quem tem legitimidade para fazer de crítica de cinema? Será que são mais os jornalistas porque são formados em comunicação, será que são os realizadores porque conhecem a linguagem...?**

A verdade é que eu acho que todos nós podemos ser jornalistas com cursos de comunicação social, sim. Mas temos de especializar, temos de perceber o que é que queremos fazer. Eu também tenho colegas que foram primeiro para direito e agora são bons jornalistas na área da justiça. Ou seja, se nós não fazemos logo de início — eu por exemplo fiz uma série de cursos a seguir, tirei estética e filosofia da arte, fiz cinema e televisão novamente— interessa também que nós continuemos a estudar porque, se não, não temos legitimidade efetivamente. Eu não posso só olhar para um filme e dizer “ah, é giro” ou não. Porque, se não, não estamos efetivamente a ser sérios.

O problema é que depois se passou a pagar muito mal aos jornalistas. E essa forma de trabalhar, e hoje em dia, quer dizer, faz-se um mestrado e vai-se ganhar quê? 600, 700 euros? Isso significa que as pessoas são apenas como nós costumamos dizer “pés de microfones”, mas a culpa não é delas, a culpa é do sistema que tornou o jornalismo um pé de microfone que só capta e pouco reflete sobre o assunto. Esta questão do direto, estarmos sempre em direto, estarmos sempre em permanente comunicação, temos de estar sempre com o mesmo *pop up* com uma informação adicional que nem sequer nos dá tempo para pensar e refletir sobre o assunto. E é por isso que se perdeu muito e isso não é do ponto de vista *snob* mas é preciso... gente que saiba, que tenha cultura. E, portanto, hoje em dia contratam-se pessoas mais novas que não têm isso... quer dizer, nem podem ter, com 23 anos, ninguém sabe tudo, nem eu. Mas tinha os meus colegas, os chamados séniores, que me ensinavam. Eu tenho 47 anos e é muito difícil considerar-me uma sénior, porque ainda tinha tanto para aprender com os séniores que se foram embora...

**Seguindo a ideia há pouco referida, crítica de cinema nos *instastories* seria uma solução para a crítica voltar a desempenhar o seu papel de mediadora na sociedade, ou seja, adaptar os meios?**

Há muita gente que já está a fazer essa transição e de uma forma bastante inovadora e bastante interessante. E eu acho que se nós queremos agarrar uma nova geração, podemos, sei lá.... ir no carro a ouvir *podcast*... isso torna-nos obviamente mais próximos do meio que nos apareceu tecnológico nas mãos e nós podemos usar e não só dizer mal do *instagram*, é aproveitá-lo. Eu costumo dizer que para mudar o sistema nós temos que estar dentro dele, não podemos estar sempre a criticar cá fora. E, portanto, adquirir esses hábitos e fazê-los a nosso favor, de forma a que também esteja a funcionar para nós.

**Nesse sentido, não admitimos aqui deixar desaparecer a crítica, a crítica deve continuar a fazer-se, é isso?**

Pois eu acho que sim, não é? Faz muito bem ler coisas, e saber coisas por parte de pessoas que sabem mais do que eu. Eu acho que isso continua a ser muito importante, eu até posso não

concordar, mas a mim interessa-me muito ler pessoas que sabem mais do que eu, que têm essa disponibilidade, para estudar essas matérias que eu não tenho.

**Cláudia Marques Santos – jornalista, apresentadora de programas culturais, crítica de cultura, Revista *Visão*, *If You Walkt The Galaxies* (site de entrevistas)**

**Objetivos:** conhecer melhor a crítica de cinema que se faz em Portugal, fora da televisão; conhecer a visão da jornalista sobre a crítica que se faz atualmente em Portugal; saber quais são, para ela, as características que deve ter um crítico de cinema.

**Quais os maiores desafios ao jornalismo de cultura e ao jornalismo de cinema especificamente, no país?**

Os maiores obstáculos diria que são dois que acabam por ser ramificações de um mesmo só que é a falta de recursos. E quando se fala de recursos fala-se de recursos financeiros, ou seja, quando não há tempo nem dinheiro e eles estão diretamente ligados. Não há possibilidade de cobertura fora do sítio onde estamos, eu faço cobertura, foi uma coisa que eu combinei, eu faço para a *Visão* cobertura em Lisboa. A *Visão* também tem em Coimbra e Porto mas, por exemplo, fazer uma cobertura realística do território todo nacional não acontece. Pode fazer notícias, mas não é a mesma coisa do que fazer crítica. Porque fazer crítica é uma coisa muito importante, e eu tenho esse critério e julgo que outros colegas o terão também, eu não escrevo sobre uma peça de teatro que eu não tenha visto. E isso é fundamental para qualquer área do jornalismo e do cultural então... não se escreve sobre um livro sem o ter lido, não se fala sobre um filme que não se viu, etc... Portanto, há logo aí uma restrição que é a de meios para se deslocar, haver dinheiro para ir para fora não há normalmente e ficamos limitados ao sítio onde estamos. Esse é um grande obstáculo. Depois, o outro obstáculo é também o tempo. A partir do momento em que há um grande desinvestimento – e o desinvestimento aqui são vários fatores, é tão complexo o desinvestimento no jornalismo, vai desde os jornalistas ganharem menos, os jornalistas *freelancer* ganharem menos à peça – o que é que isto significa? Significa que tem de no mesmo espaço de tempo fazer mais peças. Com menos tempo não se escreve tão bem como com mais tempo. Obviamente que eu por exemplo escrevo muito bem sobre pressão e muitos jornalistas escrevem. Mas é muito diferente escrever sob pressão e ter tempo de ir ver uma peça de teatro, deslocar-se, regressar a casa, ter uma hora que seja para pensar porque em jornalismo cultural, e qualquer um, é a minha forma, eu tenho sempre de pensar antes sobre o que vou escrever. Eu tenho de pensar sobre o que vi e depois de pensar sobre o que vi é que eu escrevo. Eu sou muito estruturada e preciso de método. Mas isto implica tempo. Eu em vez de fazer um texto em dois dias se calhar estou a fazer um texto em meio dia e isto tem as suas consequências. Este obstáculo do financiamento é um grande problema do jornalismo hoje em dia. As pessoas são mal pagas,

isso faz com que haja mau trabalho e entramos numa bola de neve que depois tem ramificações para tudo.

### **Todos esses problemas também se aplicam à crítica, como género de jornalismo cultura que esta é. Há outros obstáculos específicos da crítica de cinema em Portugal?**

Não há problemas, há preceitos, que acho que deve existir com muito mais rigor, no meu ponto de vista. Tem que ver com o facto de Portugal ser um meio muito pequeno e toda a gente se conhece e, portanto, torna-se difícil quando há esse envolvimento muitas vezes inevitável porque o meio é pequeno – há um meio intelectual-social, geográfico, pessoas na mesma cidade – essas relações podem torna-se um bocadinho promiscuas, obviamente o jornalista tem consciência do seu dever deontológico e separam, mas pode haver partes inconscientes. Mas o inconsciente pode estar a influenciar, por exemplo conhecer alguém que é realizador obviamente que deve ter esse brio de dizer “eu conheço esta pessoa, é meu amigo, portanto, não vou escrever sobre ela”, mas isso torna-se difícil porque o meio é pequeno e não há assim tantos jornalistas que possam escrever sobre cineastas que não conheçam, é uma realidade que não existe. Isso pode ser outro problema, claro que parte da consciência de cada jornalista e de conseguir ser, de facto, imparcial, na sua parcialidade – porque ele vai ser parcial ao avaliar alguma coisa. Quando toda a gente conhece toda a gente isso pode tornar-se promiscuo. Há outro obstáculo que é o espaço. Estamos constantemente a fazer opções. Dão-nos uma página para escrever, estreiam seis filmes. Eu vou escolher seis filmes, só posso escrever sobre dois. Portanto, o espaço para escrever no papel impresso, papel, jornal impresso há limitação de espaço. No online não há limitação de espaço, mas há limitação de dinheiro, eu não posso pagar para me escrever seis textos, só posso pagar para me escreverem dois.

### **Os portugueses têm interesse em ler/ouvir críticas sobre os filmes que veem?**

Essa é uma questão complexa. O jornalismo está a atravessar uma crise muito concreta, principalmente em Portugal. Em Portugal, consegue ser ainda mais agravado do que noutros sítios porque de facto não há uma cultura de leitores, ou seja, há, de facto, quem compre para ler, quem leia, mas os portugueses em geral não têm uma cultura de leitura dos jornais, já tiveram mais, têm menos. Portanto, o que está na base disto é muito complexo. Podemos culpar as redes sociais porque começaram a dar conteúdos gratuitos, mas, por outro lado, os meios de comunicação social foram atrás e não deviam ter ido, na minha opinião. A partir do momento em que começam a dar conteúdos gratuitos começar a imiscuir-se e a não ser diferentes de tudo o que é oferecido nas redes sociais. Depois tiveram necessidade de ir atrás da velocidade, e velocidade é estar sempre a por textos *online* que não são verificados e depois se revelam fracos ou falsos e isso descredibiliza totalmente o meio de comunicação social. Portanto, isto é aqui uma bola que se foi criando e que é muito complexa, mas que de facto influi em tudo isto.

### **A questão é se os portugueses preferem ver os filmes simplesmente e não recorrer a críticas...**

Hoje ouvimos muito esta discussão. Ah e tal não me identifico muito com aquele crítico. Ah e tal aquele crítico escreve sempre daquela maneira. Ainda bem que o crítico escreve sempre daquela maneira porque aquela é a forma do crítico encarar e o leitor tem de perceber isso muito bem – aliás muitos leitores percebem – que aquilo é uma opinião, pode é estar melhor ou pior fundamentada e o leitor, por outro lado, pode rever-se mais ou menos naquela opinião. Mas antigamente tínhamos uma coisa – lá está mais uma vez, falta de meios – tínhamos uma coisa fantástica que era para cada filme havia duas críticas, sempre. Um que gostava mais e outro que gostava menos. E os leitores teriam uma visão muito mais completa do que o filme poderia ser. Isto faz uma grande diferença. Hoje em dia temos um crítico a escrever por meio, a escrever sobre um filme, o que faz com que se o leitor na ove pluralidade de opiniões naquele jornal, se não se identificar com aquele crítico especificamente vai ter tendência a não ler aquele jornal relativamente a cinema.

### **Há jornais, como o *Público* por exemplo, que têm mais do que um crítico de cinema...**

Têm. O *Público* e o *Expresso*... e as estrelinhas até põe mais do que um crítico, mas a escrever sobre o filme só escreve um.

### **Ainda assim pode acontecer que dois críticos do mesmo jornal gostem ambos ou não gostem ambos de um filme...**

Mas essa é outra questão que eu queria referir que é aí que tem que ver com uma escolha editorial. Nós temos aqui duas grandes questões, uma delas é o posicionamento editorial do próprio meio de comunicação social, é um posicionamento. Se pensar no *Ípsilon*, o *Ípsilon* tem um posicionamento. É uma forma intelectualizada, uma postura perante a cultura que é esta, portanto, os críticos terão sempre de ser escolhidos de acordo com esta postura editorial. Mas, por outro lado, conseguir uma pluralidade, dentro dessa postura editorial, que faça com que haja discussão dentro do próprio meio de comunicação social. Nem sempre é fácil, não é? Porque se todos pensam de uma determinada forma editorial e depois tem opiniões diferentes... não é fácil encontrar esse equilíbrio, mas isso seria o ideal, claro.

### **E qual deve ser o papel da crítica de sociedade atual?**

O jornalismo tem um papel fundamental na sociedade e continua a tê-lo apesar de toda a crise. Nesta altura, se desaparecesse o jornalismo como é que as pessoas seriam informadas? Com a cultura a mesma coisa. São os jornais que têm uma secção de cultura mais forte aqueles que melhor estão a sobreviver a esta crise (tirando *tabloides*, que não vou entrar por CMTVs... outro dos problemas neste país é não termos uma ERC que sancione o não jornalismo). Se pensarmos num *Público*, num *Expresso* são os que vem logo à cabeça porque são os que têm boa secção da

cultura. Eu sou da opinião de que muito provavelmente o *Público* não existiria hoje em dia se não fosse a força do *Ipsilon*. É a força do *Ipsilon* que faz aquele jornal continuar. Portanto, se pensarmos na importância da cultura para o leitor de jornais, um leitor de jornais é um leitor interessado por cultura. Se a crítica desaparece, se os textos sobre cultura desaparecem o leitor dos jornais desaparece também. A crítica é uma forma muito peculiar de informar. Uma forma muito honesta, até diria, porque nós tornamos visíveis os mecanismos da interpretação, nós dizemos que nós estamos a pensar desta forma e isto é muito honesto.

**Falando agora de programas culturais na televisão, quais é que devem ser os conteúdos que um programa, por exemplo de cinema, deve privilegiar? (Notícias, entrevistas, crítica a filmes, exibir simplesmente os filmes, um equilíbrio entre tudo...)**

Eu acho que fazer programas de informação mesmo que diários sobre cinema não sei se funcionará muito, imagine-se mesmo que diários para ser sobre informação a informação tem de ser muito imediata. Estar a fazer um programa semanal de informação sobre filmes... as pessoas assim que o filme saiu viram, ou então não é meramente informativo. Eu acho que meramente informativo em televisão já não funcionará tanto, ou seja, os que podem funcionar em televisão são os de longo percurso, ou seja, os que aprofundam, entrevistas com realizadores, aprofundadas. Não vejo quem é que hoje em dia podendo ver isso na internet vá ver uma entrevista de 3 minutos com um realizador. E atenção que temos de pensar no público do formato televisivo, os jovens ninguém vê televisão hoje em dia, temos de pensar que público da televisão é um público bastante envelhecido. Os conteúdos dos jovens são todos a partir do *online*. Alguém que se interesse muito mais rapidamente lê um texto do que vai ver um programa como aqueles da SIC Notícias que têm cinco minutos sobre a atualidade diária de cultura, acho que isso já não funcionará muito bem.

Pode funcionar longos formatos, entrevistas de fundo – que é um bocado à semelhança daquilo que eu quando formei o projeto *If You Walk the Galaxies* toda a gente dizia ninguém vai ver isso mais do que um minuto. Enganaram-se redondamente, porque a quantidade de mensagens que ainda hoje recebo de pessoas que lhes sabe bem ouvir uma coisa aprofundada – se calhar a televisão pública podia ser um bom meio para fazer estes longos formatos. Outro formato que funciona muito bem além desses longos formatos que é de análise aprofundada sobre um filme ou entrevista alongada a um realizador ou outras pessoas, seja da equipa artística seja da equipa técnica. [...] Uma coisa que funcionou muito bem para mim, quando eu era adolescente foram os ciclos, como *5 Noites, 5 Filmes*. Isto era uma coisa, já foi de 96, mas antes havia cada semana era dedicada a um realizador e durante as cinco noites da semana víamos cinco filmes do realizador. Eu vi clássicos através de uma programação como esta. Nós esquecemo-nos que temos uma Cinemateca em Lisboa e o resto do país?

## **Como podemos ver a relação dos espetadores portugueses com a cultura e os programas de cultura na televisão? Os telespectadores portugueses, no geral, acompanham estes programas ou são programas para minorias?**

Sem dúvida que são. E tenderão a ser cada vez mais minorias, porque os espectadores estão a deslocar-se do formato televisivo para o formato online. Portanto, consomem *online* e não na televisão.

## **Então, a solução também pode passar por colocar conteúdos aprofundados no digital como fez o *If You Walk the Galaxies*?**

A RTP já faz muito isso, tem a RTP Play. E a tendência será cada vez mais essa porque vamos ao online e vemos o que queremos à hora que queremos. Mas nos filmes isso mexe com direitos...

## **Luísa Sequeira — realizadora, apresentadora do programa *Fotograma*, exibido na RTP entre 2007 e 2010, programadora de cinema**

**Objetivos:** conhecer melhor o *Fotograma*, os seus propósitos e conteúdos; compreender a visão da realizadora acerca dos programas televisivos sobre cinema atualmente exibidos na RTP e a sua relação com os telespectadores portugueses.

### **Como surgiu o *Fotograma*? Ou, por que surgiu?**

O *Fotograma* nasceu em 2007 e de uma enorme vontade e de uma teimosia em fazer um programa de cinema em língua portuguesa. Na altura, não havia nenhum programa exclusivamente dedicado ao cinema em língua portuguesa e surgiu dessa minha vontade de fazer. E que fosse um programa também diferente. Não foi fácil convencer os responsáveis, na altura da RTP N, que o programa era válido e que fazia todo o sentido naquele momento. Além disso, não havia nenhum termo de comparação do género “eu quero fazer um programa igual a este”, eu queria uma coisa diferente. E, por vezes, a diferença, normalmente, causa muita estranheza, principalmente nos meios de comunicação tradicionais, na televisão. Mas consegui. O meu diretor na altura deu-me quase um voto de confiança, ele disse “vais tentar fazer mas vais ter conteúdos para, semanalmente, apresentares um programa de cinema em língua portuguesa” e eu disse que sim, “vou ter conteúdos, vou conseguir fazer, há muitos realizadores, muitas realizadoras, muitos profissionais da área a fazerem muitas coisas, eu vou conseguir fazer”. Então foi quase como um desafio fazer semanalmente um programa de cinema português. Era também uma pequena equipa, que é muito bom, na altura era o António Sabino o realizador e o Pedro Medeiros o operador de imagem, então funcionávamos como uma pequena equipa autoral. Eu fazia a parte de coordenação, produção, apresentação, entrevistas, mas trabalhávamos assim num ambiente bastante cúmplice, não é? Também tem que ver com cinema, com as equipas do cinema, não é? Quando vamos a uma rodagem nós sentimos isso, essa cumplicidade entre equipa, quase que não

é preciso às vezes falar entre eles porque basta um olhar, basta um gesto e as pessoas já sabem o que se passa. Então tinha essa pequena equipa espetacular e trabalhávamos em conjunto, o programa também é feito em conjunto com várias pessoas, e nasce desse resultado de energia. Tinha total liberdade editorial e curatorial e isso para mim foi assim uma parte muito boa porque nunca me disseram “olha tens de fazer isto ou aquilo” e então tinha essa liberdade editorial e curatorial que era ótima.

### **E que conteúdos apresentava o programa?**

De certa forma, o *Fotograma* surge então como objeto estranho, era um formato *magazine* semanal de cinema híbrido, apresentava diferentes formatos. Ou seja, apresentava por vezes curtas-metragens, por vezes não, sempre.... apresentava as curtas, não as exibia, apresentava a curta-metragem com entrevista com realizador, videoarte, videoclips, documentários, acompanhava muitas vezes os festivais de cinema e entrevistava os diretores dos festivais, que fazem curadoria dos festivais, os realizadores, e também uma coisa muito interessante: muitas vezes acompanhávamos a rodagem dos filmes, ou seja, dar a conhecer o processo criativo dos realizadores. E uma coisa também... eu comecei o *Fotograma* e no início era sempre entrevista aos realizadores, os outros programas entrevistavam quase sempre atores, que eu acho importante, mas aqui o objetivo era entrevistar os realizadores, os diretores de fotografia. Porque havia uma lacuna nos programas de cinema. As peças eram 5 peças por programa. Às vezes, podemos ter um programa especial como tivemos com Manoel de Oliveira e Fernando Lopes, com Paulo Rocha, que de certa forma são pequenos documentários que fizemos com eles. Então, de vez em quando tínhamos um programa especial. Mas normalmente tínhamos 5 peças, uma curta-metragem ou uma longa-metragem que estava na sala de cinema, tínhamos essa divulgação da atualidade mas também acompanhávamos o processo criativo, era muito bom porque, imagina, ias à rodagem de um filme, por exemplo, do Fernando Lopes. Fomos à rodagem do filme e depois apresentamos já a parte final e isso é bom, sentir esse acompanhamento para de certa forma criar uma relação com o público que está a ver.

E claro que o ambiente de rodagem, como estava a falar há pouco, é um ambiente muito específico e nós também éramos uma equipa de fora que está na rodagem, mas sempre fomos muito bem recebidos e isso também porque eu acho que tinha uma equipa fantástica e então também sabíamos estar na rodagem e é bom falares com um realizador, por exemplo, Fernando Lopes está a meio da rodagem e fala conosco... é muito bom sentir esse ambiente de rodagem. E essas peças funcionavam como um todo, uma constelação que, apesar de tudo, era em parte de um programa, mas elas funcionam autonomamente. Eu agora ao olhar para trás e ao ver algumas peças que estão online, eu vejo que o programa de certa forma é bastante anacrónico. Podia ter feito hoje ou ontem, mas não, tem dez anos. Isto é a minha opinião, claro, mas eu acho que o programa estava impregnado no cinema. Quer na sua estética, como no seu conteúdo. Por exemplo, a parte do pivot era uma *mise en scène*, com direção artística, com cuidado com o cenário para fazer aquela introdução. Por exemplo, no primeiro ano nós gravamos esses pivots aqui no cinema Passos Manuel no Porto, que é um cinema antigo, muito bonito e, por vezes, o senhor Carlos que era o

projeccionista do Passos Manuel... nós temos algumas peças em que ele colocava película no projetor de cinema e nós filmávamos a película, há um pivot em que estou a falar e atrás está um filme a passar em película. Então tínhamos esse cuidado, estamos a fazer um programa de cinema. As peças também sobre os filmes nunca tinham *voz off* em cima desses excertos dos filmes. Eram mais longas também do que as habituais reportagens de cinema, dávamos tempo, tentar levar o tempo do cinema para a televisão na tentativa de ter tempo para ver o conteúdo, não ser algo rápido: já está, corta. Por que temos de fazer isso? “Ah, para chamar a atenção do espectador” ... não...tenham calma. Existia sempre então essa, eu acho, essa fluidez no programa entre a ficção e a realidade. Porque o cinema joga com isso e joga com o tempo entre a ficção e a realidade.

### **E como era a relação com espectadores, havia *feedback*?**

Sim, tínhamos muito *feedback* porque recebíamos muitas sugestões também da audiência, dos próprios realizadores. Então tínhamos bastante *feedback* através do tradicional *e-mail* e sentíamos também que éramos muito acarinhados, até nos festivais de cinema. Os festivais eram muito diversificados, desde festivais internacionais portugueses, *Doc Lisboa*, *Indie Lisboa*, até ao *Doc's Kingdom* em Serpa, que é um encontro de cinema documental bem mais específico, até aos Açores, os cineclubes também faziam festivais de cinema e também o cinema em língua portuguesa. Um festival que é o *CinePort* que é maior festival do mundo em língua portuguesa, que existia no Brasil, de dois em dois anos, que era a grande festa do cinema em língua portuguesa. O cinema do Brasil também é muito importante e também entrava no *Fotograma* sempre com estas ligações, cinema angolano, moçambicano. Tentávamos também de certa forma apresentar este cinema que não era muito falado e é falado em português e era esse o nosso objetivo.

### **E por que deixou de existir?**

Pois. Não sei também. Terminou. O que eu acho também triste é que já tínhamos feito um trabalho que foi o primeiro ano, que é um trabalho intenso de formação de público, de ter o nosso espaço e terminou, foi uma pena. Não foi por opção minha. Algumas peças do programa eram absorvidas pelo programa *Bastidores* da RTP 2.

### **Como vê a cobertura de temas relacionados com o cinema feita atualmente na televisão pública portuguesa?**

Olha, se eu te disser que não tenho televisão há muito tempo porque não vejo televisão, não te posso responder. Conheço o *Cinemax Curtas*, com o Tiago Alves, que é um excelente programa que veio realmente preencher uma lacuna no cinema, especialmente nas curtas. É um programa muito interessante que dá voz aos novos realizadores, a tudo o que está a ser feito, apresenta a curta-metragem na íntegra, faz uma entrevista com o realizador de uma forma muito interessante. O Tiago é um ótimo comunicador, é um cinéfilo, sabe muito de cinema e eu acho que realmente o *Cinemax Curtas* faz um papel fundamental. Além disso, é transversal, ou seja, existe em digital, no *site*, e na rádio. Acho que está a fazer um trabalho muito interessante.

## **E a relação dos espectadores com os programas sobre cinema? Achas que o público português quer e aprecia programação dedicada ao cinema?**

Olha, acho que se o programa for bom esteticamente e eticamente que sim, que há sempre público. Porque, agora fazendo uma comparação com o cinema, a sala de cinema também já não é o principal espaço de visionamento dos filmes, cada vez mais o cinema está fora da sala, está diluído em múltiplas telas da vida quotidiana, assim como a televisão também. Então acho que se for um programa que tenha essa inteligência de se adaptar também às diferentes plataformas, e que tenha uma estética e um bom conteúdo, acho que terá sempre o seu público.

Isso porque também neste momento da minha vida, onde estou agora, realizo filmes, séries de televisão, faço programação de cinema no *Shortcutz*, aí lido com um público direto, cara a cara, todas as semanas, é um evento de cinema presencial, tem mais de 255 edições. De certa forma, começo a fazer o *Shortcutz* quando termina o *Fotograma*, devido à minha necessidade de continuar a divulgar o cinema e a apresentar o cinema. E eu conheci o *Shortcutz* num programa do *Fotograma*, fui fazer uma reportagem ao *Shortcutz* em Lisboa e eu gostei tanto, devido a ser um festival muito democrático e que forma públicos, porque é semanal tal como um programa de televisão. E, quando terminaram o *Fotograma*, disse “eu vou continuar a fazer, porque eu quero fazer e então vou fazer fora deste guarda chuva”, de certa forma em que estava, que era a RTP. Vou fazer de forma autónoma e comecei a fazer o *Shortcutz* que de certa forma não é um programa de cinema, isto respondendo à tua questão, mas é um festival semanal e como é semanal tem também essa dinâmica de formar públicos e depois tem a conversa com realizadores.

Por outro lado, faço um outro festival. Um festival digital, o primeiro festival português exclusivamente dedicado ao *mobile*, já vai para a 7ª edição e também é muito interessante porque é o que eu estava a falar: a sala de cinema já não é o principal espaço de visionamento. E eu gosto de ver um filme na sala de cinema, para mim faz todo o sentido, mas há outros ecrãs e esse outro festival que faço tem um conceito diferente, tem que ver com as novas tecnologias, com o formato *mobile*, com a democratização das ferramentas para fazer cinema e então esses dois universos juntos poderiam dar um programa de cinema, é só migrar para um outro formato, hoje em dia falamos em diferentes plataformas, mas tudo também pode estar em interseção, entre diferentes universos.

## **Já enumeraste alguns fatores, nomeadamente estético e ético. Qual seria, para ti, o programa televisivo ideal sobre cinema, do ponto de vista dos conteúdos a apresentar? (crítica, entrevista, informação, exibição de uma curta, etc...)**

Assim de repente, é difícil. Para mim que estou quase a fazer uma viagem no tempo e voltar atrás. Mas será um desafio interessante, mas eu como gosto de pensar, às vezes, sobre as coisas... mas olhando outra vez para o que vou fazendo e para o que está à minha volta desde os festivais de cinema até ao programa *Fotograma*, de certa forma é bastante anacrónico, nesse sentido, seria

algo parecido, mas mais diluído nas diferentes plataformas. Ou seja, se eu fiz um programa há 10 anos atrás em que tinha um *blogue* e *facebook* e de vez em quando colocava-se umas peças só no *youtube*, desta forma seria um programa que estivesse mais ligado às novas tecnologias e aproveitar esse potencial.

**E aqui usares, por exemplo, a televisão como uma ferramenta de divulgação do próprio programa e até teres eventualmente conteúdos exclusivos nas plataformas digitais?**

Sim, poderia ser por aí. Há muita coisa que não entrava no programa devido a limitações de espaço, devido à própria estrutura do programa e seria realmente uma alternativa para esses conteúdos. De certa forma, podiam-se complementar essas ferramentas, o digital, da televisão, isso poderia se complementar, sem dúvida.

**Achas que o facto de seres realizadora e fazeres um programa de cinema te dá vantagens ou legitimidade para fazeres um programa dedicado ao cinema? Vantagens e legitimidade que uma pessoa que faça o programa e tenha apenas, por exemplo, só formação em comunicação, sem especialização em cinema, possa não ter?**

Não, eu acho que não. Porque também a experiência, a prática, é muito importante. Então, com certeza os jornalistas e os comunicadores que estão a fazer programas de cinema — e muitos que conheço têm um trabalho prático tão interessante — são cinéfilos e são estudiosos também de cinema. Eu acho que não é pelo facto de teres um grau académico que te vai conferir mais legitimidade. É importante, claro, teres uma base teórica, mas podes ter essa base teórica por outras vias. Hoje em dia cada vez mais.

## Anexo 2: Documento cedido por Mário Augusto



**RTP**

**NOTA:** Num estudo recente sobre televisão ( desenvolvido a pedido da RTP em Setembro de 2016) foi feita uma tabela de reconhecimento das caras do universo da televisão em Portugal. As entrevistas foram realizadas junto de um público alvo entre os 25 e os 45 anos. Quais as caras nas televisões que se associavam diretamente a uma temática e respetivo índice de simpatia e reconhecimento. O foco eram temas como política, desporto, economia, entretenimento, cinema e música. O jornalista **Mário Augusto** aparece nessa tabela com um índice de reconhecimento e credibilidade acima de 80% na identificação direta com imagem muito associada ao tema "cinema". Mais de 70 % dos inquiridos confiam e simpatizam com trabalho que desenvolve, reconhecendo credibilidade e experiência na área. Na credibilidade de marca, a fidelização programa é valorizado exibido há 15 anos ininterruptamente( SIC, Canais TVCINE e há 9 anos na RTP).

O estudo analítico aqui apresentado foi feito pelo Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado da RTP segundo dados GFK (TV), Netscope e Google Analytics (web) e Facebook

**BALANÇO DE AUDIÊNCIAS**

- Janela Indiscreta**
  - Resumo de audiências na RTP1 e na RTP3
- Resultados de audiências dos noticiários da RTP1**
  - Bom Dia Portugal (sábado)
  - Jornal da Tarde
  - Telejornal
- Resultados online**
  - RTP Play
  - Redes sociais

**RTP**

**Janela Indiscreta**  
Resumo de resultados

**Janela Indiscreta | resultados por canal**

- RTP1** ( programa estrela na grelha da RTP – quartas-feiras)  
34 mil espectadores
- RTP3**  
15 mil espectadores / acumulado das 4 exibições emanais 55 mil espectadores
- RTP Play** | Video On demand  
3 mil vistas constantes
- Facebook** | <https://www.facebook.com/marioaugustocinema/>  
70 mil seguidores
- YouTube** | <https://www.youtube.com/marioaugustocine>  
17 mil visualizações dos vídeos ( foi desativado usando apenas facebook)

**Grupo RTP**

**Canais de TV** | Free to air + Cabo + online

- RTP1 RTP2 RTP3
- RTP MEMÓRIA RTP INTERNACIONAL
- RTP ÁFRICA RTP MADEIRA RTP AÇORES

**Canais de Rádio** | + web rádios

- ANTENA 1 ANTENA 2 ANTENA 3
- RDP INTERNACIONAL RDP ÁFRICA
- RDP AÇORES RDP MADEIRA
- LUSITANIA JAZZ FM MEMÓRIA
- vida rádio
- FMX

**Site RTP** | um dos sites + visitados das entidades Netscope

[www.rtp.pt](http://www.rtp.pt) [RTPPLAY](https://www.rtp.pt/play)

**RTP**

**Janela Indiscreta**  
Resultados de audiências | médias em 2017

**Janela Indiscreta | RTP 1**

- 15 mil espectadores (0,2%rat)
- Quota de mercado (1%sh)
- 1º programa mais visto dos canais de informação na tipologia "Magazines Cinema" (considerando apenas os programas de emissão regular dedicados ao cinema).
- Melhores resultados do ano: 6,9%sh e 43 mil espectadores (10 junho).

**Janela Indiscreta | RTP3** | Médias por faixas horárias nas repetições

- Resultados à quarta-feira | Hora de início - 01:30 hs ( horário médio)**
  - 2,4%sh | 14 mil espectadores
- Resultados à quinta-feira | Hora de início – 04:36hs**
  - 0,9%sh | 3 mil espectadores
- Resultados à sexta-feira | Hora de início – 20:05hs**
  - 0,4%sh | 18 mil espectadores
- Resultados ao domingo | Hora de início – 17:28hs**
  - 0,7%sh | 20 mil espectadores
- NÃO ESTÁ AVALIADA A A EXIBIÇÃO NA RTP INTERNACIONAL E RTP ÁFRICA

**Janela Indiscreta | RTP1**

- 34 mil espectadores (0,3%rat)
- Quota de mercado (3,5%sh)
- Melhores resultados do ano: 4%sh e 70 mil espectadores (11 Janeiro).

**Programas concorrentes nos canais de informação** | Médias globais dos programas em 2017

- Cartaz (SIC Notícias) | 2%sh | 27 mil espectadores (0,6%rat) TEM CARACTERÍSTICAS DE CARTAZ CULTURAL QUE INCLUI CINEMA E OUTROS
- Cinebox (TV24) | 1,2%sh | 0,1%rat | 13 mil espectadores

**RTP**

**Informativos RTP1**  
Resultados de audiências | médias em 2017

**Telejornal**

- 752 mil espectadores (7,8%rat)
- Quota de mercado: 18%sh

**Jornal da Tarde**

- 462 mil espectadores (4,8%rat)
- Quota de mercado: 17,8%sh

**Bom Dia Portugal / média**

- 152 mil espectadores (1,6%rat)
- Quota de mercado: 18,9%sh
- Programa líder do mercado de TV na sua faixa de emissão.

**Bom Dia Portugal | sábado**

- 189 mil espectadores (2%rat)
- Quota de mercado: 18,7%sh
- Programa líder do mercado de TV na sua faixa de emissão.

**Bom Dia Portugal | sábado (09:45hs-10:00hs) - Cinema com Mário Augusto**

- 208 mil espectadores (2,2%rat)
- Quota de mercado: 15,4%sh
- Espaço líder na sua faixa de emissão.

**RTP**

**Janela Indiscreta**  
Resultados online | totais 1º semestre 2017

**Janela Indiscreta | RTP Play (on demand)** <https://www.rtp.pt/play/3044/janela-indiscreta>

- 3 mil visitas (média)
- 4 mil pageviews (média)
- Mil visitantes permanentes

\*A apresentação do programa na RTP Play tem uma performance de crescimento gradual sem bem que ainda reduzido.

**Janela Indiscreta**  
Redes sociais

**Facebook** | <https://www.facebook.com/marioaugustocinema/>

- 69.500 seguidores

A página de Facebook é de gestão pessoal com um elevado número de seguidores que reagem aos post's de forma muito curiosa, sejam os post's de cinema (com edição de imagens e entrevistas, ou textos mais pessoais. É de realçar o elevado número de "like's" a todas as publicações e grande participação em passatempos de oferta de bilhetes para as antestreias .

**NOTA: A página profissional de Mário Augusto**, apresenta uma clara interação com o público alvo. Em comparação de análise com o projeto similar, o "Cinebox", (ver caixa copy do facebook) o "Janela indiscreta" apresenta 4x mais engagement (só na última semana). A distancia de interação com a página do "Cartaz cultural" da SIC notícias é ainda maior. Percebe-se na análise dos gráficos de facebook, que que há uma grande fidelização em crescimento, o que reflete a notoriedade do protagonista no segmento. Há uma identificação com o público alvo, segmento A,B e jovens. Faz passatempos de antestreias e publicação das entrevistas que o gestor da página vai fazendo a protagonistas de cinema, nomeadamente o espaço de sugestões da semana que tem boa aceitação e milhares de visionamentos.

**Pages to Watch**  
Compare the performance of your Page and posts with similar Pages on Facebook.

Page	Total Page Likes	From Last Week	Posts This Week	Engagement This Week
YOU				
1 Mário Augusto	69.5K	0%	5	154
2 Cinebox	20.8K	▲ 0.6%	3	41
3 Cartaz	5K	▲ 0.2%	29	25

## Anexo 3: Informações cedidas pela RTP

RE: Pedido Números Audiências - Dissertação Mestrado UBI

Ema Duarte dos Reis Condesso

qua, 22/07/2020 15:30

Para: Cátia Filipa Soares da Silva Cardoso

Cc: Vera Roquette ; Tiago Alves

3 anexos (8 MB)

CAEM\_Nota\_Tecnica\_TSV.PDF; YUMI user's Guide - Glossary.pdf; Audiências Janela Indiscreta e Cinemax Curtas.xlsx;

Boa tarde Cátia.

Lamento a demora, mas não me foi possível reunir a informação mais cedo.

Envio-lhe em anexo um ficheiro com os dados pedidos: a evolução anual dos resultados dos programas "Janela Indiscreta" (na RTP1 e na RTP3) e Cinemax: curtas" (na RTP2).

Algumas notas sobre os dados que lhe envio:

- Decidi enviar-lhe os resultados anuais dos programas de 2016 a 2019. Comecei a recolha em 2016, porque foi o ano em que as audiências de TV passaram a ser medidas em mais do que um tipo de audiência. Até aqui os dados reportavam apenas ao consumo em direto. A partir desse ano passaram a considerar o consumo em diferido, quer no próprio dia de emissão (VOSDAL), que nos 7 dias seguintes à emissão em direto. Desta forma, o período de análise é totalmente comparável, o que não acontece com os anos que antecedem 2016.
- Os dados que lhe envio consideram todas as formas de consumo TV, designando-se o tipo de audiência por "Total Dia Consolidado".
- Na primeira folha do documento excel em anexo encontra as médias anuais dos programas, considerando as variáveis rat% (audiência média em percentagem), rat# (audiência média em milhares de espectadores) e shr% (share: quota de mercado).
- Na segunda folha encontra os resultados do programa "Janela Indiscreta" na RTP3 discriminados por período horário de emissão. No caso dos programas enunciados na RTP1 e RTP2, estes foram maioritariamente emitidos em Late Night, ou seja, depois da meia noite. No caso da RTP3, encontramos 3 horários de emissão distintos, pelo que decidi discriminar os resultados em Madrugada (02:30hs-07:00hs), Day Time (07:00hs-24:00hs) e Late Night (24:00hs-26:30hs). Não sei se este grau de pormenor será importante para o seu trabalho, mas achei que se justificava esta divisão dadas as diferenças no consumo de TV nos vários horários considerados. De qualquer forma, pode sempre usar apenas as médias anuais do programa, se for mais pertinente para o seu trabalho.
- Nas 3 últimas folhas do documento encontra o perfil dos espectadores dos programas em cada um dos canais. Esta é uma informação adicional que não faz parte do seu pedido, mas que me parece que pode enriquecer a sua análise, se assim o entender. Com esta informação do perfil dos espectadores pode alargar o espectro do seu estudo e complementar os resultados de share e rating dos programas. Encontra o perfil dos espectadores organizado por género, faixas etárias e classes sociais, targets que normalmente são considerados nas análises de audiências mais comuns. A variável considerada no perfil é a adesão (adh%) e os resultados somam 100% por tipo de target (género, idades e classes sociais). Esta variável não tem em consideração a competitividade do programa na sua faixa de emissão (ao contrário do que acontece com o share, por exemplo), mas descreve o perfil dos espectadores do programa nos targets considerados.

Aproveito para lhe enviar 2 documentos técnicos que julgo que serão importantes, quer para a fundamentação técnica dos dados que vai tratar, quer para as referência bibliográficas que possivelmente precisará na sua tese.

No documento "Yumi User's Guide - Glossary" vai encontrar a descrição de todas as variáveis de audiência e as respectivas formas de cálculo. Este é um excerto do manual do utilizador da Yumi, a ferramenta utilizada na análise de audiências. Penso que não será pertinente enviar-lhe o manual na íntegra.

No documento "CAEM nota técnica TSV" encontrará a descrição dos vários tipos de audiência TV, implementados a partir de 2016.

Penso que o ficheiro excel, e a documentação adicional, respondem e complementam o seu pedido de informação.

De qualquer forma, se precisar de mais informação, disponha.

Cumprimentos e votos de um excelente trabalho.

**Ema Duarte dos Reis Condesso**

Marketing Estratégico e Comunicação

Canal	RTP1
Descrição	<b>JANELA INDISCRETA</b>
Tipo de audiência	Total Dia Consolidado
Target	Universe

Ano	rat%	rat#	shr%
2016	0.5	45.9	5.3
2017	0.3	32.2	3.6
2018	0.3	25.5	2.9
2019	0.4	40.6	3.4

Canal	RTP2
Descrição	<b>CINEMAX: CURTAS</b>
Tipo de audiência	Total Dia Consolidado
Target	Universe

Ano	rat%	rat#	shr%
2016	0.2	16	1.4
2017	0.1	14.1	1
2018	0.1	8.9	0.6
2019	0.1	8.6	0.7

Canal	RTP3 Total (Cabo + TDT)
Descrição	<b>JANELA INDISCRETA</b>
Tipo de audiência	Total Dia Consolidado
Target	Universe

Ano	rat%	rat#	shr%
2016	0.1	8.3	0.5
2017	0.2	16.5	1.1
2018	0.2	17.5	1.2
2019	0.1	12.7	1.1

Canal	RTP3 Total (Cabo + TDT)
Descrição	<b>JANELA INDISCRETA</b>
Tipo de audiência	Total Dia Consolidado
Target	Universe

Período horário   2016	rat%	rat#	shr%
Madrugada (02:30hs-07:00hs)	0	3.9	0.9
Day Time (07:00hs-24:00hs)	0.1	10.9	0.5
Late Night (24:00hs-26:30hs)	0	4.6	0.6
Média 2016	0.1	8.3	0.5

Período horário   2017	rat%	rat#	shr%
Madrugada (02:30hs-07:00hs)	0.1	9.6	2
Day Time (07:00hs-24:00hs)	0.2	21.1	0.9
Late Night (24:00hs-26:30hs)	0.3	28	2.5
Média 2017	0.2	16.5	1.1

Período horário   2018	rat%	rat#	shr%
Madrugada (02:30hs-07:00hs)	0.1	8.9	1.8
Day Time (07:00hs-24:00hs)	0.2	23.8	1.1
Late Night (24:00hs-26:30hs)	0.2	18.9	1.9
Média 2018	0.2	17.5	1.2

Período horário   2019	rat%	rat#	shr%
Madrugada (02:30hs-07:00hs)	0.1	7.5	1.5
Day Time (07:00hs-24:00hs)	0.2	15.5	1
Late Night (24:00hs-26:30hs)	0.2	14.6	1.7
Média 2019	0.1	12.7	1.1

Canal	RTP3 Total
Descrição	<b>JANELA INDISCRETA</b>
Tipo de audiência	Total Dia Consolidado
Variável de audiência	adh%

Período horário   2016	Gênero		Faixas etárias			
	Masculino	Feminino	4-14 anos	15-24 anos	25-34 anos	35-44 anos
Madrugada	65.2	34.8	4.5	8.6	3.4	29.3
Day Time	57.7	42.3	4.3	4.1	10.8	16.5
Late Night	97.5	2.5	0	7.3	2.5	54
2016	59.3	40.7	4.3	4.9	9.5	19

Período horário   2017	Gênero		Faixas etárias			
	Masculino	Feminino	4-14 anos	15-24 anos	25-34 anos	35-44 anos
Madrugada	64	36	2.1	3.7	12.5	16.1
Day Time	55.9	44.1	3.1	2.4	8.9	12.3
Late Night	69.1	30.9	4.5	3.6	8.2	16.5
2017	58.4	41.6	2.9	2.8	9.8	13.4

Período horário   2018	Gênero		Faixas etárias			
	Masculino	Feminino	4-14 anos	15-24 anos	25-34 anos	35-44 anos
Madrugada	70.3	29.7	2.4	3.8	8.5	16.2
Day Time	58.5	41.5	3.4	3.7	8.8	12.6
Late Night	67.4	32.6	2.2	3.9	7.1	12.7
2018	61.3	38.7	3.1	3.8	8.7	13.3

Período horário   2019	Gênero		Faixas etárias			
	Masculino	Feminino	4-14 anos	15-24 anos	25-34 anos	35-44 anos
Madrugada	72.5	27.5	2.7	2.6	3.7	13.1
Day Time	55.5	44.5	3.3	3.7	7.8	13.7
Late Night	73.5	26.5	0	5.3	7.2	16
2019	60.1	39.9	3	3.6	7	13.7

			Classes Sociais			
45-54 anos	55-64 anos	>64 anos	Status A/B	Status C	Status D	Status E
30.4	8.5	15.2	21.9	8.4	36.2	33.5
20.7	18.5	25.2	28.9	18.8	31.1	21.2
0	35.5	0.8	0	2.5	36.3	61.2
22.1	17	23.4	27.5	16.9	32	23.6

45-54 anos	55-64 anos	>64 anos	Status A/B	Status C	Status D	Status E
24.5	17.3	23.8	10.9	19	56.5	13.6
20.2	15.3	37.8	19.7	16.6	45.9	17.7
41.7	14.9	10.7	11.3	27.3	33.4	28
22.1	15.7	33.3	17.3	17.6	48	17.2

45-54 anos	55-64 anos	>64 anos	Status A/B	Status C	Status D	Status E
31.1	14.5	23.4	9.1	19.8	51.8	19.3
15.8	17.9	37.9	21.2	18.4	39.6	20.7
20.5	24.2	29.5	9.3	22.8	56.4	11.5
19.2	17.4	34.5	18.2	18.9	42.8	20.1

45-54 anos	55-64 anos	>64 anos	Status A/B	Status C	Status D	Status E
13.4	28.5	35.9	9.1	35.9	39.1	15.9
15.5	23.3	32.6	19.2	23.9	38.4	18.4
13.7	36.1	21.7	16.4	30.3	40.4	12.9
15	25.1	32.7	17	26.8	38.7	17.5

Canal RTP1  
 Descrição **JANELA INDISCRETA**  
 Tipo de audiência Total Dia Consolidado  
 Variável de audiência adh%

Ano	Género		Faixas etária:			
	Masculino	Feminino	4-14 anos	15-24 anos	25-34 anos	35-44 anos
2016	57.5	42.5	3.7	7.9	16.2	19.8
2017	61.8	38.2	2.3	13.6	12	11.6
2018	50.3	49.7	3.5	8.6	15.2	15.5
2019	46.4	53.6	2.3	6.2	12.1	15

			Classes sociais			
45-54 anos	55-64 anos	>64 anos	Status A/B	Status C	Status D	Status E
25.8	11.9	14.8	17.3	19.5	43.8	19.4
30.4	13.3	16.8	13.6	21.4	48.6	16.5
21.1	20.5	15.5	19.3	20	37.3	23.4
14.6	22.9	27	21.8	16.7	36.7	24.8

Canal RTP2  
 Descrição **CINEMAX: CURTAS**  
 Tipo de audiência Total Dia Consolidado  
 Variável de audiência adh%

Ano	Género		Faixas etárias			
	Masculino	Feminino	4-14 anos	15-24 anos	25-34 anos	35-44 anos
2016	55	45	1.6	3.1	6.6	16.4
2017	55.1	44.9	3.3	5.2	12.1	16.9
2018	51.3	48.7	1.9	1.8	8.4	15
2019	59.3	40.7	2.9	0.9	10.2	15.6

45-54 anos	55-64 anos	>64 anos	Classes Sociais			
			Status A/B	Status C	Status D	Status E
23.2	21.5	27.7	16.2	18.4	43.1	22.3
21	16.5	25	23.1	19.3	41.2	16.4
21.2	20.5	31.2	21.8	20.6	36.7	20.9
17	17.9	35.4	25.5	17.4	28.6	28.5



## NOTA TÉCNICA

### AUDIÊNCIAS DE VISIONAMENTO DE TELEVISÃO EM DIFERIDO – TIME SHIFT VIEWING (TSV) –

A tecnologia digital está a mudar a maneira como as pessoas interagem com os seus programas de TV favoritos.

O acesso a tecnologia de gravação de vídeo PVR (*Personal Video Recording*), através de DVR (*Digital Video Recorder*) e, essencialmente, o acesso através das plataformas de TV por subscrição, a *boxes* digitais com disco rígido incorporado ou com acesso à *Cloud* e ainda à capacidade de algumas *boxes* poderem dar acesso ao visionamento diferido da emissão até 7 dias antes, tornaram mais fácil do que nunca, para os telespectadores, o visionamento da programação que querem, quando querem.

Para garantir que as audiências de TV refletem de forma mais precisa os hábitos de consumo televisivo, em Portugal, o sistema de audimetria de TV da GfK foi ajustado para, a partir do painel de audiências de televisão, produzir e distribuir os resultados do consumo diferido de televisão – *Time Shift Viewing* (TSV).

#### 1. TERMOS E DEFINIÇÕES

- 1 - **Visionamento em Direto (Live)** – Visionamento da emissão de um canal de televisão em direto, ou com um diferimento inferior a 60 segundos em relação à emissão.
- 2 - **Visionamento em Diferido (TSV – Time Shift Viewing)** – Visionamento da emissão de um canal de televisão com diferimento igual ou superior a 60 segundos em relação à emissão. Este pode ser:
  - a. **VOSDAL (Viewed On Same Day As Live)** – Visionamento da emissão de um canal de televisão com diferimento igual ou superior a 60 segundos em relação à emissão, que tem lugar no mesmo dia de audiências que esta (2:30-26:30).
  - b. **Visionamento em Diferido 7 dias (TSV 7dias)** – Visionamento da emissão de um canal de televisão nos 7 dias seguintes ao dia de emissão.

O *Time Shift Viewing* (TSV) captura a visionamento de um canal de televisão num momento diferido do tempo de transmissão real, em lares que possuem dispositivos como DVR (*Digital Video Recorder*), boxes digitais (HR) com disco rígido integrado ou que permitem visionamento diferido (*Time Warp*) de conteúdos na plataforma de distribuição de TV por subscrição.

Para garantir que os visionamentos em direto (*Live*) e diferido (*Time Shift Viewing*) são incorporados nos dados de audiências é armazenada toda a emissão de cada canal, durante sete dias após a emissão.

O sistema identificará a emissão visionada em diferido, durante um período de 8 dias, nos lares do painel, quando houver coincidência de áudio com a emissão do canal em direto.

Somente os minutos de emissão, correspondentes ao padrão de velocidade transmissão (normal) estão incluídos nos dados de audiências; os minutos visionados no modo *Fast Forward* não são contabilizados, uma vez que a coincidência de áudio não é possível. Isso significa, por exemplo, que se um lar do painel reproduz 25 minutos de um programa de 30 minutos na velocidade padrão, apenas os 25 minutos serão incluídos nos dados de audiência como *Time Shift Viewing* correspondendo o período visionado em *Fast Forward* considerado como “not matched” (canal “Outros/Not Set”).

## 2. DISPONIBILIZAÇÃO DOS DADOS AOS UTILIZADORES

Existem 3 momentos de disponibilização de ficheiros XML no FTP [GFK] aos quais serão acrescidos 30 minutos para conversão antes da sua entrega aos utilizadores finais [Mediamonitor (MMW)].

Os ficheiros convertidos para MMW atualizam actual base “CAEM\_TV”.

Assim, os dados serão disponibilizados a todos os utilizadores de MMW da seguinte forma:

- **Até às 9:00** – entrega dos dados da véspera sem tratamento de VOSDAL. O canal “Outros/Not Set” pode conter visionamento da emissão do próprio dia em diferido, de outros dias, visionamento residual de canais não auditados e outras utilizações do televisor.
- **Até às 9:00** – entrega dos dados relativos ao dia consolidado, ou seja, que teve emissão 9 dias antes da data de entrega. Para além do visionamento do dia no próprio dia, tanto em directo como em diferido, em TSV 7 dias é registado o visionamento da emissão do dia consolidado nos 7 dias seguintes. O dia consolidado acumula estes diferentes tipos de visionamento, do mesmo dia. O canal “Outros/Not Set” pode conter visionamento diferido de 9 ou mais dias, visionamento residual de canais não auditados e outras utilizações do televisor.
- **Até às 15:00** – entrega dos dados da véspera com o tratamento de VOSDAL. O canal “Outros/Not Set” pode conter visionamento de outros dias, visionamento residual de canais não auditados e outras utilizações do televisor.

## 4. SHARES DE AUDIÊNCIA DIÁRIOS

Para os *Shares* de Audiência Diários dos canais o Tipo de Audiência considerado será o “Total Dia”, disponibilizado às 15:00 do dia seguinte ao da emissão.

## 5. PONDERAÇÃO

Para todos os Tipos de Audiência, a base amostral será sempre a amostra ponderada no dia da emissão.

## 6. BASE DE DADOS

Na base “CAEM\_TV” estarão disponíveis dados de *Time Shift Viewing* desde 1 de Janeiro de 2016.

## 7. INSTALAÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO

Durante o dia 15 de Fevereiro de 2016 (segunda-feira), a Mediamonitor enviará, a todos os utilizadores de MMW, o link para o download da actualização do MMW e respectiva base de dados.

O acesso integral e regular aos dados TSV, para análise de audiências, ficará disponível a partir da instalação desta actualização.

## 8. OUTRAS ATUALIZAÇÕES

A adaptação dos módulos gráficos do MMW e do PlanView será disponibilizada a partir do dia 1 de Março de 2016.

A partir desta data, os dados de publicidade (tanto na pré avaliação como no controlo de inserções diárias e pós avaliação de campanhas publicitárias) serão disponibilizados apenas em “Direto+VOSDAL”, e será essa, num primeiro momento, a base a considerar para toda a comunidade de planeamento e compra de espaço publicitário.

## Exemplo de Disponibilização de Dados, por dia de audiência:

Dia Hora	01/02	02/02	03/02	04/02	05/02	06/02	07/02	08/02	09/02	10/02
9:00	31/01 TDL	01/02 TDL	02/02 TDL	03/02 TDL	04/02 TDL	05/02 TDL	06/02 TDL	07/02 TDL	08/02 TDL	09/02 TDL
	23/01 TDC	24/01 TDC	25/01 TDC	26/01 TDC	27/01 TDC	28/01 TDC	29/01 TDC	30/01 TDC	31/01 TDC	01/02 TDC
15:00	31/01 TD	01/02 TD	02/02 TD	03/02 TD	04/02 TD	05/02 TD	06/02 TD	07/02 TD	08/02 TD	09/02 TD

Legenda:

TDL = Total Dia Live

TDC = Total Dia Consolidado

TD = Total Dia

## 3. TIPO DE AUDIÊNCIA CONSIDERADOS

Serão considerados os seguintes Tipos de Audiência, numa única base de dados:

- 1 - **Total Dia Provisório** – consumo do dia que contém visionamento direto e identificado [do próprio dia e no mesmo momento de emissão] e visionamento não-direto e não identificado, alocado ao canal “Outros/Not Set”. Pode conter visionamento da emissão do próprio dia em diferido, de outros dias, visionamento residual de canais não auditados e outras utilizações do televisor. Designado de provisório pois ainda não contém o tratamento de VOSDAL. A sua manutenção prende-se com o registo do histórico da entrega de dados sem tratamento de VOSDAL.
- 2 - **Total Dia** – consumo do dia já com a identificação do visionamento da emissão do próprio dia em diferido [VOSDAL]. O canal “Outros/Not Set” pode conter visionamento da emissão em diferido, de outros dias, visionamento residual de canais não auditados e outras utilizações. Reflete o consumo Direto, VOSDAL e outros consumos não identificados ou utilizações do televisor, no mesmo dia. Este será o parcial considerado para os shares de audiência diários dos canais.
- 3 - **Direto** – consumo da emissão do dia no mesmo momento de emissão (exclui o canal “Outros/Not Set”).
- 4 - **VOSDAL** – consumo da emissão do dia, com diferimento igual ou superior a 60 segundos em relação à emissão, visionado no mesmo dia (2:30-26:30).
- 5 - **Direto + VOSDAL** – acumulado do consumo da emissão do dia, tanto em direto como em diferido do momento de emissão (exclui o canal “Outros/Not Set”).
- 6 - **TSV 7 dias** – consumo da emissão do dia em diferido, visionado nos 7 dias seguintes.
- 7 - **Total Dia Consolidado** – acumulado do consumo da emissão do dia, tanto em direto como em diferido no próprio dia da emissão [VOSDAL] e nos 7 dias seguintes [TSV 7 dias] e outros consumos não identificados ou utilizações do televisor, no mesmo dia [“Outros/Not Set”]. Este consolidado conclui a medição oficial da audiência dos programas de televisão.

## Exemplo de Disponibilização de Dados, por Tipo de Audiência (no dia 10/02):

T.Aud. Hora	Total Dia Provisório	Total Dia	Direto	VOSDAL	Direto + VOSDAL	TSV 7 dias	Total Dia Consolidado
9:00	09/02		09/02			01/02	03/02
15:00		09/02	09/02	09/02	09/02		

## **Anexo 4: Modelo do inquérito**

# **Os *Magazines* Cinematográficos da Televisão Pública Portuguesa**

Convido-o/a a participar num estudo sobre os *magazines* cinematográficos da televisão pública portuguesa, que se insere numa Dissertação de Mestrado em Cinema. O objetivo geral deste inquérito por questionário é analisar a relação dos telespectadores portugueses com os programas “Janela Indiscreta” e “Cinemax Curtas”, bem como o seu interesse por conteúdos sobre cinema para televisão.

A participação neste estudo é voluntária e consiste apenas em responder a um conjunto de questões, com a duração aproximada de 10 minutos. A sua colaboração é muito importante para a concretização desta Dissertação.

**Ao longo de todo o processo serão sempre assegurados o anonimato e a confidencialidade dos dados. Os dados recolhidos serão utilizados apenas para fins de investigação.**

Para qualquer esclarecimento ou informação adicional, por favor, contacte [catia.cardoso@ubi.pt](mailto:catia.cardoso@ubi.pt) (Cátia Cardoso, Universidade da Beira Interior).

Por favor, insira a sua idade à data de hoje: \_\_\_\_\_

Nível de escolaridade que completou:

- Sabe ler e escrever mais não tem escolaridade
- 4º ano
- 6º ano
- 9º ano
- 12º ano
- licenciatura
- mestrado
- doutoramento

Qual o seu sexo?

mulher

homem

intersexo

Qual a sua profissão? \_\_\_\_\_

**Por favor, assinale a resposta que mais se adequa.**

1) Tem formação e/ou experiência prática na área do cinema ou comunicação social?

Sim, em ambos

Apenas na área da comunicação social

Apenas na área do cinema

Não, em nenhuma das áreas

2) Conhece o magazine de cinema *Janela Indiscreta* (RTP 1/ RTP 3)?

Não

Já ouvi falar, mas não vejo

Sim, já vi algumas vezes

Vejo com frequência

3) Conhece o *Cinemax Curtas* da RTP 2?

Não

Já ouvi falar, mas não vejo

Sim, já vi algumas vezes

Vejo com frequência

**(Apenas para quem respondeu 3 ou 4 na pergunta 4. Pode assinalar mais do que uma resposta)**

4) Que motivos o/a levam a ver *Janela Indiscreta*?

Acompanho o trabalho do jornalista Mário Augusto

Tenho curiosidade em saber que filmes estreiam

- Sou cinéfilo/a e gosto de estar sempre a par de tudo sobre cinema
- Outro motivo. Por favor, indique qual

**(Apenas para quem respondeu 3 ou 4 na pergunta 5. Pode assinalar mais do que uma resposta)**

- 5) Que motivos o/a levam a ver *Cinemax Curtas*?
- Tenho interesse em ver filmes em diferentes formatos e acompanhar o cinema feito nas escolas e universidades portuguesas
  - Conhecer os/as convidados/as que vão ao programa
  - Considero que é uma oportunidade única para ver filmes que posso não conseguir acompanhar em festivais e mostras
  - Outro motivo. Por favor, indique qual

**(Apenas se respondeu que não vê os programas. Pode assinalar mais do que uma resposta)**

- 6) Que motivos fazem com que não veja estes programas?
- Não os conheço
  - Não tenho interesse nos conteúdos
  - Não gosto do conceito
  - Outro motivo. Por favor, indique qual

- 7) Tem interesse em ver curtas metragens portuguesas?
- Não tenho interesse em curtas
  - Não tenho interesse em curtas portuguesas
  - Sim, tenho interesse em curtas portuguesas.
  - Sim, tenho interesse em todos os formatos fílmicos
  - Sim, tenho interesse em filmes portugueses
  - Às vezes

- 8) Quando vê filmes (de curta ou longa duração) na televisão:
- Distrai-se mais do filme do que numa sala de cinema
  - Distrai-se menos do filme do que numa sala de cinema

Estar em casa não interfere com a atenção que dá ao filme

9) Costuma consumir críticas de cinema?

Sim, antes de ver o filme

Sim, depois de ver o filme

Às vezes

Não

Por favor, preencha a tabela, assinalando apenas a opção que mais se adequa:

10) No que diz respeito a espaços exclusivamente dedicados ao cinema na televisão pública portuguesa, considera que *Janela Indiscreta* e *Cinemax Curtas*:

	Concordo	Discordo	Não tenho opinião formada
Os programas <i>Janela Indiscreta</i> e <i>Cinemax Curtas</i> fazem a RTP cumprir a sua função de serviço público no que diz respeito a programação sobre cinema			
Os programas <i>Janela Indiscreta</i> e <i>Cinemax Curtas</i> são programas direcionados apenas para cinéfilos/as			
Devia haver outro(s) programa(s) sobre cinema, com novos conteúdos, para a RTP cumprir a sua função de serviço público no que diz respeito a programação sobre cinema			
Os programas <i>Janela Indiscreta</i> e <i>Cinemax Curtas</i> são suficientes e a RTP não precisa de ter mais programas nem conteúdos dedicados ao cinema			

**Por favor, assinale as respostas que se adequam. Pode assinalar mais do que uma opção.**

11) O que lhe interessa saber sobre um filme?

- A vida pessoal do/a realizador/a, atores e atrizes
- Curiosidades sobre o que aconteceu nas rodagens
- Saber mais sobre o contexto histórico-social da história que o filme aborda (quando isto se aplica à obra cinematográfica)
- Saber sobre o livro/obra que lhe deu origem, quando é esse o caso
- Contextualizar na filmografia de quem o realizou ou do país de ontem é originário
- Informação sobre números (custos de produção, bilheteira, etc)
- Interessa-me ver o filme
- Outro aspecto. Por favor indique qual: \_\_\_\_\_

12) Prefere ver filmes de curta duração:

- Em festivais de cinema
- Em mostras dedicadas ao cinema e movimentos como o Shortcutz
- Na televisão
- Em ecrãs individuais (computador, tablet)
- Não gosto de ver este tipo de filmes

13) Que conteúdos prefere ver num programa sobre cinema exibido num canal da RTP?

- Entrevistas breves com cineastas, atores e atrizes e/ou outros elementos da equipa do filme
- Entrevistas longas com cineastas, atores e atrizes e/ou outros elementos da equipa do filme
- Conversa/debate sobre o filme entre profissionais de áreas distintas (jornalistas, críticos, cineastas, etc)
- Rubricas que deem a conhecer filmes mais antigos
- Trailers* e divulgação das estreias semanais
- Mais conteúdos sobre cinema em língua portuguesa
- Outro conteúdo. Por favor, indique qual: \_\_\_\_\_

14) Se a RTP exibir um filme e, logo a seguir, disponibilizar com participação de jornalistas, críticos e/ou cineastas, um debate sobre a obra (nesta questão, por favor, assinale apenas uma opção):

Apenas vejo o filme

Vejo o filme e fico alguns minutos a ver se o que se segue tem interesse

Vejo o filme e vejo o debate

Só vejo o debate se tiver gostado do filme

15) Onde prefere ver um programa sobre cinema?

RTP 1 (televisão)

RTP 2 (televisão)

RTP Play (computador ou *tablet*)

Prefiro ver na televisão mas também recorro à plataforma RTP Play

Noutros canais televisivos

Não tenho interesse nesses programas

**Muito obrigada pela sua participação!**