

CAMÕES 24

CAMÕES

REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

n.º24 – 2016

*Cinema português
em perspetiva*

ENSAIOS

Vai e vem – a internacionalização do cinema português

PAULO CUNHA



Rodagem do filme *Kacjike* (2014), Sana N'hadá. © Lx Filmes

O desejo de internacionalização nasceu com o próprio cinema português. Desde Aurélio da Paz dos Reis, o “pai” do cinema português, a internacionalização tem sido uma vontade, uma ambição ou uma necessidade para o cinema português, tanto para a sua expansão como para a sua sobrevivência. O objetivo deste breve texto é fazer uma panorâmica retrospectiva sobre as principais estratégias de internacionalização tentadas ao longo da história do cinema português, propondo

uma reflexão sobre os diferentes contextos em que foram esboçadas.

AURÉLIO E A INVICTA: DO PORTO PARA O MUNDO

Aurélio da Paz dos Reis foi o primeiro português a tentar obter sucesso cinematográfico fora de Portugal, mais concretamente em terras brasileiras. Como acredita Manuel Félix Ribeiro (1983: 16), o Brasil seria mesmo o

objetivo inicial do empreendedor portuense: “Seria de estranhar que tão grande esforço, persistência e valor económico, pois a iniciativa deveria ser largamente dispendiosa para o tempo, tivesse sido levada a efeito para a exclusiva realização de uma meia dúzia de espetáculos no País. O seu intento fora certamente outro – a miragem de um entusiástico e compensador negócio no Brasil deveria tornar-se, como o demonstra o cartaz contendo já os escudos dos dois países, o motivo principal dessa iniciativa.”



Cartaz de Kinetographo Portuguez. Ribeiro, 1983: 15. Coleção Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

A 15 de janeiro de 1897, apenas dois meses depois das primeiras exhibições realizadas no Porto, Paz dos Reis faz a sua estreia brasileira no Teatro Lucinda, do Rio de Janeiro. As intenções do promotor estão explicitamente declaradas na publicidade ao evento: "Surprehendente Collecção de Quadros reproduzindo Scenas e Epizodios da Vida Portuguesa, Vistas de Portugal e muitas outras de grande e actual interesse." A comunidade portuguesa do Brasil, "sedenta da presença de motivos pátrios", seria o público privilegiado para o Kinetographo Portuguez de Paz dos Reis. Sem grande sucesso, e mesmo com direito a severas críticas a propósito de insuficiências técnicas, as apresentações concluíram-se a 20 de janeiro e, quatro dias

depois, Paz dos Reis já estava de regresso a Portugal (*ibidem*).

Vinte anos mais tarde, também no Porto, o cinema português tentaria novamente a estratégia da internacionalização. As origens da Invicta Film remontam a 1910, mas só depois de 1918 é que a pequena firma produtora de filmes de atualidades e industriais se transformaria no maior projeto de produção cinematográfica contínua até então. A estratégia passava pela transformação da Quinta da Prelada no maior estúdio de cinema português e pela contratação de vários técnicos estrangeiros, nomeadamente Georges Pallu, um experiente realizador francês que fizera

carreira nas importantes firmas Film d'Art e Pathé Frères.

Apesar da presença de vários técnicos estrangeiros, a divisa publicitária da Invicta Film não deixava dúvidas: "Romance Português – Filme Português – Cenas Portuguesas – Artistas Portugueses". As sucessivas adaptações cinematográficas de *Frei Bonifácio* (1918), *A Rosa do Adro* (1919), *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920), *Amor de Perdição* (1921) e *O Primo Basílio* (1923) materializavam uma estratégia de internacionalização da produtora portuguesa que apostava no compromisso entre o exotismo e o regionalismo dos romances oitocentistas portugueses e o género do *film d'art* francês.

Ao contrário do sucesso alcançado por vários filmes de atualidades, nomeadamente *Naufração do Veronese* (1912), a falta da distribuição internacional revelar-se-ia fatal na estratégia da Invicta: pensada sobretudo para o público estrangeiro, os filmes acabaram por circular pouco no país e menos ainda na Europa, onde a concorrência era forte e a qualidade técnica e artística era mais reconhecida.

O Brasil e as comunidades portuguesas dos Estados Unidos foram os mercados que, tentados como recurso, ainda deram algum retorno, graças às parcerias com empresas portuguesas com interesses nesses países, mas isso seria insuficiente para garantir a viabilidade do projeto (*ibidem*: 134). Nos dois casos, a diáspora portuguesa demonstrava que poderia ser um mercado com potencial para complementar um mercado interno insuficiente para uma produção cinematográfica contínua e exigente do ponto de vista técnico e artístico.

Perto da falência, a Invicta Film ainda ponderou apostar o seu destino numa parceria com Virgínia de Castro e Almeida, uma escritora portuguesa radicada em Paris convertida em produtora de cinema (fundada, um ano antes, em Lisboa, a Fortuna Films) com fortes aspirações. Confiante nas suas relações com "companhias inglesas,

DURANTE O ESTADO NOVO: A "IRMANDADE IBÉRICA" E A "PROJEÇÃO ATLÂNTICA"

Ainda que o lema "orgulhosamente sós" fosse um dos postulados salazaristas, o Estado Novo sempre procurou aliados internacionais que legitimassem a sua ideologia no exterior. Próximos ideologicamente, o Brasil do Estado Novo de Getúlio Vargas e a Espanha do generalíssimo Franco foram os principais aliados internacionais do regime ditatorial de Salazar, alianças que também se fizeram notar nas políticas culturais e nas cinematográficas.

Após esses primeiros resultados positivos verificados na receção a filmes portugueses no Brasil no início da década de 30 – *Ver e Amar* (1930, Chianca de Garcia), *A Severa*

(1931, Leitão de Barros) e *A Canção de Lisboa* (1933, Cottinelli Telmo) –, o Brasil foi declaradamente o destino privilegiado para as obras cinematográficas de "interesse nacional" que obedeciam às diretivas do regime no sentido de tentar "nacionalizar" a população das comunidades portuguesas no estrangeiro. A sua boa receção no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, levaria mesmo alguns dos protagonistas destes filmes – Dina Teresa, Beatriz Costa, Vasco Santana e António Silva – a tornarem-se "ídolos popularíssimos" junto da comunidade de portugueses radicados no Brasil.

As *Pupilas do Senhor Reitor* (1935) e *Bocage* (1936), ambos de Leitão de Barros, ainda repetiriam – e ultrapassariam mesmo – o sucesso comercial em terras brasileiras, mas, passada a "euforia" inicial, o mercado brasileiro foi deixando de estar receptivo

António Ferro pronunciando o seu discurso durante a distribuição de prémios literários de 1936. Identificados no álbum: Dr. Francisco Henriques de Góis; Dr. António Carneiro Pacheco; e António Ferro. Imagem cedida pelo ANTT



E o cinema seria um eixo fundamental do plano de Ferro: primeiro, para combater a hegemonia e a influência do cinema norte-americano junto do público português e, depois, para divulgar a mensagem do Estado Novo pelo mundo

para os filmes portugueses, à medida que as expectativas dos “colonos” pelas imagens de Portugal se transformam em desilusão perante a constatação do atraso estrutural português. Face a este problema, começaram a ouvir-se vozes a apelar aos “senhores produtores e realizadores de Portugal” que “em Portugal se realize e no Brasil se exhiba a mais eficaz propaganda da nossa Pátria” e, quanto a “filmes para nosso próprio ridículo, mais vale que não atravessem o Atlântico”.

Para António Ferro, uma das prioridades do cinema português seria servir o público português, mas um “público português” que não se esgotava na Metrópole, englobando também todos os portugueses das possessões ultramarinas e todos os portugueses espalhados pelo mundo, em particular no Brasil. Um dos melhores exemplos das obras consideradas “exportáveis” pelo regime foi *A Revolução de Maio* (1937), filme de propaganda do e ao

Estado Novo realizado por António Lopes Ribeiro. Num texto publicado na revista *Cinefilo* (5.6.1937), o próprio realizador definia como um dos “quatro pontos cardeais” do seu filme “servir o público português” numa conceção mais alargada, incluindo “o público português de Portugal, do Brasil, das Possessões Ultramarinas, da Europa, da América e da África” que “reclama filmes falados em língua portuguesa”.

No final dos anos 40, Leitão de Barros idealizou aquele que seria o mais ambicionado projeto de coprodução luso-brasileira: *Vendaval Maravilhoso* (1949). Reunindo um importante conjunto de apoios financeiros e logísticos tanto em Portugal como no Brasil, Leitão de Barros pretendia imortalizar na tela a história do poeta brasileiro Castro Alves (1847-1871), uma figura central da luta antiesclavagista no Brasil. Depois de longos meses de rodagem nos estúdios da Tobis e da Lisboa Filme, o realizador rumou ao Brasil

para rodar diversas sequências em cenários naturais no Recife e na Bahia, e nos estúdios brasileiros de Niterói e da Cinédia.

Ao contrário das elevadas expectativas, o filme foi um fracasso comercial tanto em Portugal como no Brasil, precipitou o fim da carreira cinematográfica de Leitão de Barros e terá enterrado, por várias décadas, o projeto de criação de um mercado cinematográfico lusofalante. Apesar de partilhar uma mesma língua com o Brasil – mas um vocabulário e uma pronúncia muito distantes –, o cinema português há muito deixara de colher sucesso em terras brasileiras.

Estas iniciativas integram o que Carla Ribeiro (2014) designa por “cruzada da lusitanidade”, um projeto de política cultural externa pensado por António Ferro. Em 1942, na sequência de uma viagem pelo Brasil e pela América do Sul realizada meses antes, o responsável do Secretariado da Propaganda Nacional concebera o “Plano de uma campanha de propaganda em toda a América e no Brasil em particular”, um documento interno dirigido ao próprio Salazar e que pretendia garantir a “definitiva

projeção atlântica” de Portugal. Englobando três ministérios (Educação Nacional, Economia e Negócios Estrangeiros), para além do SPN, o plano propunha uma aproximação a diversos países latino-americanos – Argentina, Uruguai, Paraguai, Peru, Colômbia e México –, mas elegia o Brasil e os Estados Unidos da América como os parceiros privilegiados.

Como sublinha Carla Ribeiro (*ibidem*), a possibilidade de criar um espaço de influência cultural latino-americana a partir dos antigos colonizadores estava presente em diversas narrativas, nomeadamente cinematográficas: de visita a Lisboa em finais de 1940, o cineasta Jean Renoir propôs a criação de uma União do Cinema Latino (“O grande realizador francês Jean Renoir está em Lisboa”, *Animatógrafo*, 2.12.1940: 4); também o produtor e realizador António Lopes Ribeiro, num relatório de 1941 intitulado “Colocação de filmes portugueses em Espanha e no Brasil”, procurou promover um projeto para estabelecer uma indústria de filmes nacionais para um mercado que integrasse Espanha, o Brasil e toda a América Latina (Ribeiro, 2014).

E o cinema seria um eixo fundamental do plano de Ferro: primeiro, para combater a hegemonia e a influência do cinema norte-americano junto do público português e, depois, para divulgar a mensagem do Estado Novo pelo mundo, introduzindo no estrangeiro “o cinema português (quando este for apresentável) em bases comerciais, porque são também as melhores, para uma propaganda eficaz” (António Ferro, *apud* Ribeiro, 2014).

Simultaneamente a esta “cruzada da lusitanidade” em terras brasileiras e apesar de todas as desconfianças históricas que afastavam Portugal e Espanha, António Ferro foi também trabalhando num projeto de “irmandade ibérica” que seria benéfico aos cinemas dos dois países.

Assim, entre 1945 e 1951, estrearam nas salas de cinema portuguesas doze filmes produzidos em regime de coprodução entre empresas portuguesas e espanholas. Estes

números são ainda mais significativos se se atender ao facto de que essas coproduções correspondem a, aproximadamente, 30 por cento das 44 longas-metragens de produção cinematográfica portuguesa que estreou nas salas portuguesas nesse mesmo período.

O período áureo da colaboração cinematográfica entre portugueses e espanhóis aconteceu na primeira metade da década de 1940. E não foi certamente estranha a esta colaboração a aproximação política entre os dois Estados ibéricos promovida por Salazar e Franco, que teve a sua maior mediatização com a assinatura do Pacto Ibérico, em março de 1939.

O modelo de coprodução não era uniforme, prevendo diversas modalidades ou métodos: filmes dirigidos por realizador português em estúdios espanhóis, ou dirigidos por realizador espanhol em estúdios portugueses; filmes com duas versões dirigidas por dois realizadores com os mesmos atores e técnicos, ou com atores e técnicos diferentes; filmes com equipas mistas de produção rodados entre Portugal e Espanha.

O envolvimento nestas produções de nomes maiores das duas cinematografias, como os realizadores Leitão de Barros, Arthur Duarte, Ladislao Vajda e Rafael Gil, os atores António Vilar, João Villaret, Julia Lajos e Ana Maria Campoy, ou os técnicos Heinrich Gartner, Jaime Mendes, Aquilino Mendes e Felipe Sáenz, são bem representativos do investimento feito pelos produtores envolvidos nestes projetos cinematográficos.

Do lado português, o grande entusiasta desta cooperação começou por ser Luís Dias Amado, o coprodutor de *Inês de Castro*. Quando surgiu este projeto, não existia qualquer convénio oficial entre os dois países para uma política cinematográfica de colaboração, mas a obra de Leitão de Barros beneficiou de largos apoios das entidades oficiais portuguesas e espanholas. Em entrevista ao *Diário Popular* (11.12.1944), o próprio Leitão de Barros definiria em breves palavras quais eram os objetivos desta colaboração: “Tanto Portugal como Espanha ganham com a iniciativa de fazer filmes

Cartaz do filme *Inês de Castro* (1945), Leitão de Barros. Coleção Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema



O modelo de coprodução não era uniforme, prevendo diversas modalidades ou métodos: filmes dirigidos por realizador português em estúdios espanhóis, ou dirigidos por realizador espanhol em estúdios portugueses

PAULO CUNHA

destinados aos dois mercados de antemão garantidos e que constituem o todo peninsular. O cinema em português ligado a um filme em espanhol é o vínculo mais seguro, mais rápido e mais eficaz para manter esse contacto antigo da Península Ibérica com a América Latina.”

As expectativas para esta iniciativa eram tais que o produtor anunciava, ainda durante a rodagem de *Inês de Castro*, um plano de trabalho bastante ambicioso para os anos seguintes: “Se as coisas correrem bem, propomo-nos continuar esta colaboração, dando aos dois mercados um mínimo de 10 filmes por ano em colaboração e com a intervenção de artistas e técnicos dos dois países.”

O relativo sucesso de *Inês de Castro* nos dois mercados favoreceu o surgimento de filmes de outras produtoras portuguesas – Lisboa Filme, Doperfilme, Aníbal Contreiras – que procuravam conquistar o mercado de exibição ibérico e, em última instância, o mercado da América Latina. Destas produções, apenas duas tiveram algum reconhecimento da crítica do país vizinho: *Inês de Castro* foi declarado filme de interesse nacional pelo Governo espanhol e vencedor do prémio para melhor filme do ano, e *Rainha Santa* representou Espanha no festival de Veneza em 1947. Em Portugal, a generalidade das coproduções com Espanha teve carreiras comerciais algo discretas e a crítica nacional não lhes foi particularmente entusiasta.

Como Luís de Pina sublinha, este modelo de coprodução nunca terá colhido grande entusiasmo por parte de António Ferro, adepto de um “conceito fechado de produção portuguesa”. De resto, seria essa a política definida pela célebre “Lei de protecção do cinema nacional” de 1948, onde a categoria “filme português” era definida por um conjunto de condições exclusivas: “a) Ser falado em língua portuguesa; b) Ser produzido em estúdios e laboratórios pertencentes ao Estado ou a empresas portuguesas instaladas em território português; c) Ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se

inspire nos grandes da vida e da cultura universais.” Para além de excluir a maioria das coproduções do financiamento público, a mesma lei levantava alguns obstáculos à participação de técnicos estrangeiros em filmes portugueses: “A concessão de licenças para a colaboração de técnicos estrangeiros nos filmes portugueses fica dependente do parecer favorável do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), só sendo de admitir elementos de comprovada competência.”

MUDAR DE VIDA: A EUROPA E O CINEMA MODERNO

Na década de 1960, a afirmação do Novo Cinema português pressupôs uma rutura radical com todo o passado cinematográfico português, poupando apenas alguns nomes à mediocridade dominante, concretamente Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães, dois exemplos de uma ética singular e de um percurso marginal. Mas, esteticamente, as referências desta geração eram quase exclusivamente estrangeiras. Assumindo essa rutura com todo o passado, criticando ainda a forte dependência do velho cinema de áreas do entretenimento com poucas afinidades com a estética cinematográfica, nomeadamente o teatro de revista ou o designado nacional-cançonetismo, a nova geração de aspirantes a cineastas afirmava-se, nas palavras de João César Monteiro (*O Tempo e o Modo*, 3.4.1969: 407), como a “primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal”.

Essa supostamente inédita cultura cinéfila dependia de dois fatores determinantes: o contacto com os principais textos cinematográficos produzidos em toda a Europa, através da leitura de revistas de referência como as francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif* ou as italianas *Bianco & Nero* e *Cinema Nuovo*; os cursos de formação e estágios no estrangeiro de vários aspirantes a cineastas, promovidos pelo Fundo do Cinema Nacional, a partir de 1959, e pela Fundação Calouste Gulbenkian, a partir de 1961 (Cunha, 2009: 204-209).

Paulo Rocha considerou mesmo a experiência europeia como estruturante da cultura cinéfila desta geração, sobretudo a influência das correntes de renovação das principais cinematografias europeias, onde aprenderam a entender o cinema como uma experiência artística e estética

Paulo Rocha considerou mesmo a experiência europeia como estruturante da cultura cinéfila desta geração, sobretudo a influência das correntes de renovação das principais cinematografias europeias, onde aprenderam a entender o cinema como uma experiência artística e estética (Monteiro, 2000: 312).

Em 1964, o sociólogo português Adérito Sedas Nunes não tinha dúvidas em concluir que a “modernização” cultural e sociológica que a sociedade portuguesa então vivia se devia, em grande medida, à crescente abertura às influências exteriores, sobretudo à europeia: “acesso à visão, e mesmo à vivência imaginária, de outras sociedades, outras condições de vida, outras formas de pensar e agir” (Nunes, 2000: 50).

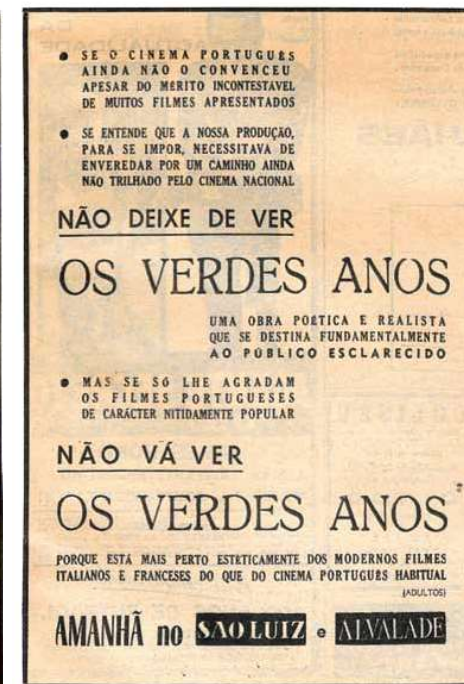
No caso particular dos jovens cinéfilos, a importação de “estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções”

VAI E VEM – A INTERNACIONALIZAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS



Anúncio ao filme *Os Verdes Anos*, in *Diário de Lisboa* – Lisboa. A. 43, n.º 14 712 (28 nov. 1963), p. 3. BNP: J. 4349 M.

Anúncio ao filme *Os Verdes Anos*, in *Diário de Lisboa* – Lisboa. A. 43, n.º 14 713 (29 nov. 1963), p. 6. BNP: J. 4349 M.



foi fundamental para que os “horizontes mentais” e o “campo social de referência dos seus comportamentos, ideias, aspirações e decisões” se abrissem a “uma nova dimensão” e assumissem “novos elementos e perspectivas” (*ibidem*: 51), nomeadamente a materialização de uma oposição fílmica que, em termos escritos, já vinha sendo divulgada desde a década de 1950. O contacto com cinematografias estrangeiras, desde as obras clássicas aos movimentos de rutura, forneceu aos cinéfilos mais inconformados com o cinema português uma base de comparação onde estes reviam as suas objeções culturais e estéticas (Cunha, 2009: 217).

A campanha publicitária ao filme *Os Verdes Anos* (1963) é um excelente exemplo dessa

rutura com o passado e esse desejo de filiação numa matriz moderna europeia: “Porque está mais perto esteticamente dos modernos filmes italianos e franceses do que do cinema português habitual” (*Diário de Lisboa*, 28.12.1963: 3); “Gente nova, sem passado e sem responsabilidade na produção nacional. E que tem do cinema uma visão universal, que lhe advém do longo contacto com os estúdios parisienses” (*Diário de Lisboa*, 29.11.1963: 6).

Ironicamente, parece ter sido o fracasso comercial das primeiras propostas fílmicas a ter convencido a generalidade dos cineastas de que a sua existência teria de ser garantida à margem das leis do mercado. Esta consciência de uma posição de

PAULO CUNHA

marginalidade perante o mercado cinematográfico potenciou uma prática filmica mais voltada para o radicalismo e para o experimentalismo.

Gradualmente, o Novo Cinema português operou uma mudança de paradigma no nosso cinema ao propor uma rutura com os projetos anteriores de um cinema nacional para um público português (ou lusofalante, no caso das colónias

filmicas do Novo Cinema português refletem as influências das novas vagas e da cinefilia moderna. Segundo testemunhos dos próprios realizadores, os filmes estariam mais próximos de um público cinéfilo internacional do que do público português, porque esses filmes desafiavam o cânone dominante norte-americano e usavam referências cinéfilas e estéticas que o público português desconhecia ou desvalorizava.

nomeadamente António da Cunha Telles. Dos filmes que integram o *corpus* do Novo Cinema português, foram diversos os selecionados ou premiados em diversos certames cinematográficos internacionais: Veneza, Berlim, Cannes, Siena, Locarno, Valladolid, Lecce, Biarritz, Manheim, San Remo, Leipzig, Lille e Sitges (Cunha, 2012).

Progressivamente, a nova geração de cineastas passou a ter outro público de referência



Cristóvão Colombo – *O Enigma* (2007), Manoel de Oliveira. © Filmes do Tejo

ultramarianas e da comunidade de portugueses e lusodescendentes no Brasil) e uma aproximação estética ao cinema moderno das novas vagas europeias e ao seu crescente circuito de divulgação que passava pelos festivais de cinema e pela exibição em contextos culturais.

O imperativo da internacionalização deixou de ter motivações meramente comerciais, financeiras, políticas ou ideológicas, passando a ser necessário por razões estéticas e cinéfilas. Sem perderem as referências sociológicas e culturais da sociedade portuguesa, as propostas

Inspirados pelo inesperado e relativo sucesso crítico internacional de Manoel de Oliveira na década anterior, os jovens cineastas portugueses começam a apostar na participação em festivais de cinema internacionais, em géneros marginais e específicos, como o cinema publicitário, turístico, religioso ou industrial, e valorizam esse circuito pela sua importância na afirmação e no reconhecimento internacionais. A participação de filmes portugueses em festivais de cinema, geridos pelo próprio SNI, demonstra que, na década de 60, surgiu uma nova estratégia de promoção internacional tentada por jovens produtores,

que não o português. As boas receções internacionais de alguns filmes dos anos 60 parecem tê-los convencido a apostar definitivamente na internacionalização dos seus filmes. Ao contrário do grande público português, que estava condicionado por décadas de censura cinematográfica e de isolamento cultural sentenciados pela ditadura salazarista, os jovens cineastas portugueses acreditavam que o público cinéfilo internacional estaria preparado para receber e aceitar as novas propostas filmicas, viabilizando, financeira e esteticamente, o Novo Cinema português.

VAI E VEM – A INTERNACIONALIZAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS

DE BRAGANÇA A PARIS: PARA UM CINEMA TRANSNACIONAL

As políticas culturais públicas desenvolvidas no pós-25 de abril promoveram e consolidaram esse gradual processo de internacionalização dos modos de produção para o cinema português, desde a produção à circulação, parecendo oferecer garantias para romper com as limitações do mercado interno e respeitar as novas orientações da diplomacia portuguesa de aproximação ao espaço europeu.

Assim, nos anos a seguir à Revolução de abril, foram assinados diversos acordos bilaterais de cooperação cultural e cinematográfica com países até então pouco aliados, nomeadamente países da então chamada esfera de influência socialista: Roménia, Jugoslávia, URSS, Senegal, Bulgária, Checoslováquia (todos em 1976), Líbia (1977), Venezuela, Argentina (ambos em 1979), Grécia (1980), Iraque, Kuwait, Congo, Costa do Marfim (todos em 1984) e Tailândia (1985).

Entretanto, em 1981, a par destes novos parceiros, Portugal estabeleceria protocolos de cooperação que pretendia consolidar relações com dois dos seus parceiros mais históricos e estratégicos: França e Brasil. Se os acordos com os novos parceiros acima referidos foram fugazes ou efémeros, as relações com estes dois países revelaram-se cruciais para as estratégias de internacionalização do cinema português.

A fortalecer a aposta na linha “europeia”, em 1989 eram assinados acordos de cooperação com a Espanha e a Alemanha, ainda em vigor, mas seria a França o alfa e o ómega do cinema português nas décadas seguintes. A influência francesa foi tal que, em meados dos anos 80, perante um crucial impasse nas políticas públicas de apoio à produção cinematográfica, o então Ministério da Cultura e da Coordenação Científica, titulado por Francisco Lucas Pires, resumiria as duas principais tendências com uma expressão fortemente estigmatizada que ficaria célebre: “a infeliz metáfora dos ‘filmes para Bragança ou



Cartaz do filme *Fintar o Destino* (1997), Fernando Vendrell. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

dos filmes para Paris” (Costa, 1991: 28). A depreciativa designação “filmes para Bragança” referia-se às obras com uma preocupação mais comercial e popular, destinadas a agradar ao grande público nacional, enquanto os “filmes para Paris” seriam as obras com preocupações estéticas e artísticas mais elaboradas, usando-se a capital francesa como referência cultural e artística de um património cinematográfico supranacional.

Em 1982-83, o produtor Paulo Branco garantiria importantes apoios estrangeiros (França e Itália) para Manoel de Oliveira realizar os documentários *Lisboa Cultural* (1983) e *Nice – À Propos de Jean Vigo*, obras que reforçavam o prestígio internacional do realizador. O prestígio internacional cultiva-

A estratégia das coproduções com parceiros internacionais e a entrada no circuito dos festivais de cinema de renome internacional haveriam de nortear definitivamente a carreira de Oliveira sob a produção de Branco

do por Paulo Branco, desde 1979, em torno da figura e da obra de Oliveira daria os seus frutos em 1984. Nesse ano, numa estratégia de expansão cultural francófona, o ministro da Cultura francês, Jack Lang, aceitou a proposta de Branco/Oliveira para adaptar ao cinema o clássico *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel, numa megaprodução com quase sete horas de duração e um orçamento total de 250 mil contos (quando o custo médio de uma produção era de 40 mil). Este projeto de produção europeia reuniu financiamento francês, alemão, suíço e português (IPC e Ministério da Cultura). O Leão de Ouro recebido no Festival de Veneza em 1985 – pelo filme em particular e pela carreira de Oliveira em geral – constituiu o mais importante troféu internacional ganho por um cineasta português.

A estratégia das coproduções com parceiros internacionais e a entrada no circuito dos festivais de cinema de renome internacional haveriam de nortear definitivamente a carreira de Oliveira sob a produção de Branco. Tornar-se-ia frequente, daí em diante, que os filmes de Oliveira fossem apresentados em diversos festivais de prestígio antes da sua estreia comercial em Portugal. Como afirmou João Bénard da Costa, os sucessivos responsáveis pela pasta da Cultura, “gostassem ou não de Oliveira, e a maior parte não gostava, tropeçavam com colegas que só de Oliveira lhes falavam” (Costa, 1998: 70).

De *Le Soulier de Satin* até *Quinto Império – Ontem como Hoje*, todos os filmes de Oliveira foram concretizados em regime de coprodução com capitais franceses, públicos ou privados. Aliás, não é por mero acaso que, dos 25 filmes de Oliveira produzidos por Branco, cinco têm mesmo o título original em língua francesa (*Nice – À Propos de Jean Vigo*, *Le Soulier de Satin*, *Mon Cas*, *La Lettre* e *Je Rentre à la Maison*) e oito são falados maioritariamente em língua francesa (os cinco anteriores mais *Party*, *Viagem ao Princípio do Mundo* e *Um Filme Falado*). Para além do financiamento francês, os filmes de Oliveira/Branco beneficiaram também de diversos fundos espanhóis, italianos, suíços, alemães, brasileiros e da própria Comissão Europeia (Fundo Eurimages).

Naturalmente, a estratégia internacional serviria de modelo a outros cineastas, como João César Monteiro, João Botelho, Pedro Costa, e, sobretudo, Paulo Branco, que estabeleceu uma estrutura de produção luso-francesa que vingou durante mais de três décadas.

Os anos 80 e 90 foram, até então, os mais internacionais do cinema português, duplamente internacionais porque foram os anos de maior divulgação internacional de cineastas portugueses e porque Portugal também se foi tornando, gradualmente, um espaço potenciado por diversos projetos estrangeiros que aqui procuravam condições de rotação privilegiadas. A entrada na então Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, e as facilidades oferecidas pela livre-circulação de pessoas e mercadorias nesse espaço comunitário europeu favoreceram um processo progressivo de internacionalização do cinema português, tanto na participação de técnicos e atores em produções estrangeiras produzidas em Portugal, como na distribuição de filmes portugueses noutros mercados europeus.

Na direção oposta à Europa, do outro lado do Atlântico, estava o Brasil, um país com 200 milhões de falantes da mesma língua. Por outro lado, o Brasil seria ainda, em tese, uma porta de entrada privilegiada para o espaço ibero-americano. Ao abrigo da Cooperação Ibero-Americana, diversos países assinaram, em 1989, um Convénio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana. Apesar de ainda não ter formalizado a adesão a este acordo, Portugal tem participado, de forma voluntária, no programa Ibermedia, um fundo de apoio à produção e distribuição de filmes latino-americanos criado em 1997 por ação da Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-Americanas (CAACI). Além de estimular a coprodução de filmes para cinema e televisão, o Ibermedia conta com linhas de ação para financiar a elaboração de projetos, a distribuição e promoção de filmes e a formação de recursos humanos. Atualmente, há 18 países membros do Ibermedia, programa que, até 2005, tinha

O modo de produção cinematográfico transnacional promove uma interação entre equipas técnicas e criativas que influencia a forma de produção e circulação dos anteriores “cinemas nacionais”, esbatendo as características mais particulares de cada cinematografia

apoiado cerca de 30 filmes com produtores portugueses, dirigidos por realizadores portugueses e estrangeiros.

No geral, a estratégia de internacionalização dominante a partir dos anos 80 seguia um novo paradigma de produção e distribuição, próprio no contexto de globalização e pós-modernidade, que privilegiava um tipo de cinema com uma dimensão transnacional que vai diluindo progressivamente a categoria de cinema nacional, influenciado sobretudo pela aproximação estética entre os cineastas portugueses e congéneres estrangeiros, numa lógica de reconhecimento crítico que se pode designar por *world cinema* ou cinema global. Já no século XXI, este modelo seria determinante no processo de afirmação internacional de cineastas como Pedro Costa, João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes.

Nas últimas quatro décadas de democracia, uma das apostas do Estado português tem passado pela internacionalização do cinema

português, procurando nos mercados externos uma forma de viabilização económica e de reconhecimento cultural. Este enorme esforço de integração do cinema feito em Portugal num contexto de produção mais abrangente e global tem promovido uma reconfiguração da forma de fazer e pensar o conceito de “cinema português”. Num contexto de globalização económica, o modo de produção cinematográfico transnacional promove uma interação entre equipas técnicas e criativas que influencia a forma de produção e circulação dos anteriores “cinemas nacionais”, esbatendo as características mais particulares de cada cinematografia.

Com uma condição crónica de falta de financiamento privado e de financiamento público muito limitado, o cinema português encontrou no sistema de coprodução internacional uma solução para projetos mais ambiciosos em termos orçamentais. Tem sido este o modelo de produção recentemente adotado por cineastas portugueses, como Miguel Gomes em *Tabu* (coprodução de Portugal, Alemanha, Brasil, França e

Espanha) e *As Mil e Uma Noites* (coprodução de Portugal, França, Alemanha e Suíça), ou João Pedro Rodrigues em *O Ornitólogo* (coprodução de Portugal, França e Brasil).

Se, até há poucos anos, Manoel de Oliveira, João César Monteiro ou António Reis eram reconhecidos internacionalmente como “cineastas portugueses”, hoje o paradigma alterou-se significativamente e cineastas como Pedro Costa, João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes são vistos internacionalmente, nos circuitos dos festivais de cinema de autor, como “autores globais”. Naturalmente, estes cineastas não deixam de ser portugueses, mas esta categoria funcionará agora, sobretudo, como uma identificação geográfica, não mais como uma matriz estética comum, como aconteceu no caso da Escola portuguesa.

Consequentemente, os universos de referência destes cineastas, pelos quais são reconhecidos criticamente no circuito cinéfilo internacional, não são agora as referências eminentemente nacionais (literárias, culturais ou mesmo cinematográficas),

mas outras mais globalizadas: a política dos autores em Costa, o *film noir* e o melodrama em Rodrigues ou o cinema clássico americano em Gomes. Portanto, como sugere Iván Villarmea Álvarez (2016: 116), deixou de fazer sentido “continuar a pensar o cinema português a partir da *diferença*, como uma entidade autónoma e isolada que fica à margem destes processos globais”. Ainda assim, mesmo adotando o modo de produção transnacional, os filmes de cineastas portugueses continuam, na sua generalidade, a refletir sobre questões centrais da memória e da identidade coletiva portuguesa (a ditadura salazarista, o passado colonial ou a integração europeia, só para citar alguns exemplos). Esta continua a ser uma singularidade do cinema produzido em Portugal nesse contexto global que o afirma e valoriza.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Al longo da sua história, o cinema português foi conhecendo vários projetos que alteravam



As Mil e Uma Noites – Arabian Nights (2015), Miguel Gomes. © O Som e a Fúria

PAULO CUNHA

De um lado, razões económicas e estéticas justificam uma proximidade ao mercado europeu do cinema de autor; do outro, razões políticas e culturais sustentam uma aposta cada vez mais sólida e persistente na criação de um espaço lusófono com potencial expansão para o mercado ibero-americano

as prioridades de internacionalização: o projeto virado para o mercado europeu da Invicta Film (1918-24); a vocação “nacional” da “Política do Espírito” de António Ferro (1933-49), que privilegiava o público lusofalante de África e do Brasil; o acordo de coprodução assinado entre o Portugal de Salazar e a Espanha de Franco (1945-51), que visava conquistar o mercado latino-americano; a aproximação à cinefilia europeia e a entrada no circuito internacional de festivais de cinema iniciada no final dos anos 60 dominaria as preocupações internacionalizadoras até aos anos 80, quando a adesão à CEE fortaleceu essa utopia de um mercado cinematográfico europeu; e o projeto de criação de uma comunidade cinematográfica e audiovisual no espaço alargado da América Latina.

Atualmente, em matéria de cooperação cinematográfica, o Estado português mantém ativos apenas oito acordos bilaterais de cooperação: quatro com países lusófonos (Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique) e os outros quatro com países europeus (França, Espanha, Alemanha e Itália). Esta contabilidade é expressiva das prioridades portuguesas no que à internacionalização diz respeito: de um lado, razões económicas e estéticas

justificam uma proximidade ao mercado europeu do cinema de autor; do outro, razões políticas e culturais sustentam uma aposta cada vez mais sólida e persistente na criação de um espaço lusófono, com potencial expansão para o mercado ibero-americano.

Em suma, as estratégias de internacionalização, ou a falta delas, foram sempre motivadas ou orientadas por diretivas económicas, ideológicas e culturais que, sendo transversais aos contextos e momentos da história do século XX português, sempre estiveram, na sua generalidade, muito condicionadas ou dependentes da iniciativa pública e das políticas culturais definidas pelo Estado português. Em termos gerais, o cinema produzido em Portugal na atualidade deriva de um lento processo de internacionalização dos modos de produção que remonta aos anos 60 e a um modelo de financiamento público que apostou no reconhecimento artístico e crítico internacional como forma de afastar das leis do mercado e o tratar antes como bem cultural e não como um produto comercial. Nesse movimento, vários cineastas portugueses afastaram-se do clássico paradigma “nacional”, que vigorou durante o século XX, e aproximaram-se e interagiram com uma matriz estética e cinéfila globalizada.

Cinema/História – o cinema como historiador do século XX português

TIAGO BAPTISTA



Jornal Português n.º 86, novembro de 1949. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Bibliografia

COSTA, João Bénard da (1991), *Histórias do Cinema*, Lisboa, INCM.
COSTA, João Bénard da (1998), “Breve história mal contada de um cinema mal visto”, *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ciências*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 47-80.
CUNHA, Paulo (2009), “As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo

cinema português”, *Atas do XI Encontro da SOCINE*, Brasília, SOCINE, 202-219.
CUNHA, Paulo (2010), “Os festivais de cinema na internacionalização do novo cinema português”, *Atas das IV Jornadas Cinema em Português*, Covilhã, Labcom, 187-200.
CUNHA, Paulo (2013), “Quando o cinema português foi moderno”, in Cunha, Paulo & Sales, Michelle (ed.), *Cinema Português: Um guia*

essencial, São Paulo, SESI-SP, 173-191.
MONTEIRO, Paulo Filipe (2000), “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’”, in Torgal, Luís Reis (ed.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, Lisboa, Temas & Debates/Círculo de Leitores, 306-338.
NUNES, Adérito Sedas (2000), *Antologia Sociológica*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
RIBEIRO, Carla (2014), “António Ferro e a projeção atlântica de Portugal através do cinema”,

Aníbi – *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 3, n.º 2, 151-175.
RIBEIRO, Manuel Filipe (1988), *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português (1896-1949)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
VILLARMEJA ALVAREZ, Iván (2016), “Mudar de Perspetiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo”, *Aníbi – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 3, n.º 1, 101-120.

INTRODUÇÃO

Nos últimos dez anos, vários filmes portugueses destacaram-se pelo emprego parcial ou total de imagens de arquivo, isto é, originalmente

produzidas noutro contexto histórico e, hoje, apenas disponíveis em arquivos audiovisuais (de cinema e televisão). É o caso, entre outros filmes, de *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema* (Margarida Cardoso, 2003), *Natureza Morta* (Susana

de Sousa Dias, 2005), *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010) ou *Linha Vermelha* (José Filipe Costa, 2011). Estes filmes têm em comum, ainda, o facto de mobilizarem imagens de arquivo para analisar períodos históricos centrais do