

Guimarães 2012, Capital Europeia do Cinema de Baixo Custo?

Paulo Cunha¹ e Helyenay (Nay) Araújo²

¹ Paulo Cunha é Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra, leciona Cinema na Universidade da Beira Interior e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes. É pesquisador integrado do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra e da Rede Proprietas. É membro fundador e dirigente da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Tem publicado diversos textos sobre cinema português, cineclubismo e cinema de amadores, políticas públicas e modos de produção.

e-mail: pmfcunha@ubi.pt

² Helyenay (Nay) Araújo é Doutoranda em Artes Visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pesquisadora com experiência nas grandes áreas de cinema e produção cultural, com ênfase nas práticas de produção e difusão; políticas e mercado audiovisual. Foi colaboradora nas ações Cine Mais Cultura e Programadora Brasil, ambas realizadas pelo Ministério da Cultura, através da

Secretaria do Audiovisual.

e-mail: xicanay@gmail.com

Resumo

O objectivo deste texto, para além de debater a categoria de cinema de baixo custo no contexto português, é conhecer e caracterizar o projecto de produção de cinema da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura como caso de estudo, procurando compreender as vicissitudes do novo modelo de produção proposto nesse contexto e reflectindo sobre a sua viabilidade para o futuro de uma cinematografia de pequena dimensão como a portuguesa.

Palavras-chave: *Produção; Distribuição; Exibição; Cinema Português.*

Abstract

The purpose of this text, in addition to discussing the category of low cost in the Portuguese context cinema, is to identify and characterize the film production project of Guimarães 2012 European Capital of Culture as a case study, trying to understand the vicissitudes of the proposed new production model in this context and reflecting on its viability for the future of a small cinema as the Portuguese.

Keywords: *Production; Distribution; Exhibition; Portuguese cinema.*

Introdução

Nos Estados Unidos da América, mais concretamente em Hollywood, o custo médio de produção de um filme de longa-metragem de ficção, excluindo custos de promoção, ronda os cerca de US\$ 100 milhões. Nesse contexto, um filme de baixo orçamento, também designado de independente, é aquele produzido com menos de US\$ 10 milhões. Na Europa, apesar do custo médio de uma produção cinematográfica rondar os US\$ 10 milhões, a classificação de filmes de baixo orçamento também é balizada pelo padrão norte-americano. No contexto português, enquanto o custo médio de uma longa-metragem documental não ultrapassa os US\$ 100 mil, a longa-metragem ficcional só excepcionalmente ultrapassará um orçamento total superior a US\$ 1 milhão. As exceções, quatro ou cinco nos últimos anos, têm sido megas co-produções com parceiros europeus e latino-americanos, que integram elementos de várias nacionalidades nas suas equipas técnicas e artísticas, e que se desdobram em outros produtos a pensar no sistema multiplataformas, nomeadamente a televisão ou o VOD (por exemplo: *Os Mistérios de Lisboa*, 2010, Raúl Ruiz; *As Linhas de Wellington*, 2012, Valeria Sarmiento; *Os Maias*, 2014, João Botelho; ou a trilogia *As Mil e Uma Noites*, 2015, Miguel Gomes).

No contexto mais recente, tem-se assistido ao crescimento e reconhecimento de diversos casos de produção de cinema fora dos moldes de produção e circulação convencionais, nomeadamente o “filme de bordas” ou outros fenómenos similares do género *do-it-yourself* destinados sobretudo aos novos meios digitais. Estes fenómenos têm reformulado significativamente a categoria do baixo orçamento, situando-se geralmente em novas subcategorias que poderemos designar de “micro orçamento” ou “sem orçamento”. Por questões várias, não será esse o caso de estudo neste texto.

Com escassos recursos e um mercado interno muitíssimo limitado, a produção de cinema em Portugal é muito marcada pela grande dependência dos apoios públicos à produção. Se o cinema português, salvo raras exceções, já pode ser considerado todo ele como sobrevivendo numa lógica de produção de baixo

orçamento, como se poderá classificar a produção de cinema da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura que, em cerca de dois anos, conseguiu produzir aproximadamente 50 filmes com um orçamento total de US\$ 4 milhões?

O objectivo deste texto, para além de debater a categoria de cinema de baixo custo no contexto português, é conhecer e caracterizar o projecto de produção de cinema da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura como caso de estudo, procurando compreender as vicissitudes do novo modelo de produção proposto nesse contexto e reflectindo sobre a sua viabilidade para o futuro de uma cinematografia de pequena dimensão como a portuguesa.

O que poderá ser um filme português “de baixo custo”?

Em 2014, de acordo com os dados oficiais do ICA, agência portuguesa congénere da ANCINE, responsável pelo apoio ao cinema português, estrearam nas salas portuguesas 39 longas-metragens listadas como filmes portugueses³.

Desses 39 filmes, 14 (35 %) foram produzidos em regime de co-produção, o

³ *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa), *Famel Top Secret* (Jorge Monte Real), *Variações de Casanova* (Michael Sturminger; co-produção PT/FR/DE/AT), *Jogo Duplo: James Benning and Richard Linklater* (Gabe Klinger; co-prod. PT/US/FR), *Virados do Avesso* (Edgar Pêra), *Campo de Flamingos sem Flamingos* (André Príncipe), *Pontes de Sarajevo* (omnibus com segmento de Teresa Villaverde; co-prod. PT/FR/IT/BG/CH/BA), *O Grande Kipaly* (Zézé Gamboa; co-prod. PT/BR/AO), *Mau Mau Maria* (José Alberto Pinheiro), *Getúlio* (João Jardim, co-prod. PT/BR), *Fado Camané* (Bruno de Almeida), *Doce Amargo Amor* (Imanol Uribe, co-prod. PT/ES), *Lacrau* (João Vladimiro), *Os Gatos não têm vertigens* (António-Pedro Vasconcelos), *I Love Kuduro* (Mário Patrocínio, co-prod. PT/AO), *Alentejo, Alentejo* (Sérgio Tréfaut), *O Sonho Certo* (Kristjan Knigge), *Os Maías – Cenas da Vida Romântica* (João Botelho), *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto), *Ruas Rívais* (Márcio Loureiro), *Cativeiro* (André Gil Mata e Joana Gusmão), *Yama No Anata – Para além das Montanhas* (Aya Koretzky), *1960* (Rodrigo Areias, co-prod. PT/US/MX/JP/BR/RU/GB/FL), *Diamantes Negros* (Miguel Alcantud, co-prod. PT/ES/EE), *A Vida Invisível* (Vitor Gonçalves), *A Parede* (Carlos Costa), *A Mãe e o Mar* (Gonçalo Tocha), *As Ondas de Abril* (Lionel Baier, co-prod. PT/FR/CH), *Fátima no Mundo* (Miguel Carvalho), *Nirvana* (Tiago Carvalho), *Vida Activa* (Susana Nobre), *Pecado Fatal* (Luís Diogo), *Guerra ou Paz* (Rui Simões), *Sei Lá* (Joaquim Leitão), *J.A.C.E.* (Menelaos Karamaghiolis, co-prod. PT/TR/GR/MK), *Cadências Obstinadas* (Fanny Ardant, co-prod. PT/FR), *Rincón de Darwin* (Diego Fernández, co-prod. PT/UY), *Eclipse em Portugal* (Alexandre Cebrian Valente e Edgar Alberto), e *Estrada da Revolução* (Dânia Lucas, co-prod. PT/EG/TN/LY/SY).

que é bastante expressivo da opção que vários produtores nacionais têm seguido na busca de apoios fora do insuficiente mercado interno, dos quais nove beneficiaram de apoios públicos (oito por parte do ICA, um da Câmara Municipal de Lisboa e outro do programa IBERMEDIA). Dos nove, apenas um (*O Grande Kilapy*) beneficiou de um apoio superior a US\$ 250 mil, uma vez que Portugal era o co-produtor minoritário.

Dos restantes 25 filmes, 12 (30%) receberam apoios públicos à produção: nove por parte do ICA, um do projecto Estaleiro, outro da RTP e Instituto Camões, e *Fado Camané*, uma encomenda do Museu do Fado que também beneficiou de um apoio à finalização do ICA. Destes 12, apenas quatro receberam um apoio superior a US\$ 100 mil⁴. Em suma, das 39 longas-metragens portuguesas estreadas em sala, 26 (65%) beneficiaram directamente de apoios públicos.

Dos restantes 13 filmes, três são documentários e cinco são produções com actores e equipas técnicas exclusiva ou maioritariamente não-profissionais (*Ruas Rivais*, *Pecado Fatal*, *A Parede*, *Nirvana* e *Famel Top Secret*), todos geralmente com orçamentos inferiores a US\$ 100 mil. Os restantes cinco filmes são projectos com potencial comercial e estratégias de promoção e que passam pelo grande público, ainda que os seus orçamentos não ultrapassem os US\$ 500 mil. Em teoria, estes seriam aquilo a que se pode chamar, no contexto português, o cinema independente português, ou seja, aquele que é produzido à margem de um sistema estabelecido e hegemónico. Não deixa de ser irónico que, em Portugal, o cinema de autor seja o cinema *mainstream*, uma situação inversa ao da generalidade dos países em que o cinema de autor é minoritário e marginal. Falta, portanto, uma clara contraposição “industrial” que possa fazer com que o cinema de autor se aproxime das categorias de “cinema independente” ou “cinema de baixo orçamento” como existem, por exemplo, nas cinematografias da França, do Reino Unido ou dos Estados Unidos.

Resumidamente, no contexto português, sem estruturas de produção

⁴ *Cavalo Dinheiro* (US\$ 620 mil), *Os gatos não têm vertigens* (US\$ 780 mil), *Os Maias – Cenas da Vida Romântica* (US\$ 780 mil) e *A Vida Invisível* (US\$ 725 mil).

industriais, o cinema português continua muito dependente dos apoios públicos: ainda recentemente, o cineasta veterano, e com vários sucessos comerciais no currículo, António-Pedro Vasconcelos declarou que seria pouco provável que voltasse a filmar sem os apoios públicos, por essa ser, devido à reduzida dimensão do mercado interno, “a única forma de o meu produtor se financiar” (PÚBLICO, 2-III-2012). Anualmente, o Estado português, através do Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA), investe cerca de US\$ 10 milhões em apoios à produção cinematográfica, o que normalmente se traduz no apoio a 50 filmes. Esta dependência crónica, e o modelo adoptado nas últimas décadas que assenta sobretudo no apoio ao cinema de autor, torna a produção portuguesa financeiramente inviável do ponto de vista comercial, uma vez que não existe uma indústria com contornos capitalistas como se verifica noutros países europeus. Ao invés, o mercado de distribuição e exibição estabilizou numa oferta que é dominada pelo produto hegemónico estrangeiro, nomeadamente norte-americano.

De todas as tentativas pouco consequentes para criar dinâmicas industriais na produção de cinema em Portugal, o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA) foi o mais recente e mediático. Criado em 2004, mas só instituído em 2007, com o objectivo de atrair investimentos para a produção de obras cinematográficas, audiovisuais e multiplataforma, este fundo de investimento de capital reunia, para além do próprio Estado português (40%), a distribuidora e exibidora Zon Lusomundo (30%, dedutíveis em impostos) e os três operadores de televisão em sinal aberto em Portugal: a pública RTP (6%) e as privadas SIC (12%) e TVI (12%). Na prática, e somando os 30% da Zon Lusomundo que eram subtraídos nos impostos, o Estado português assegurava 76% do orçamento total do FICA.

Constituído para um período inicial de sete anos, o FICA paralisou em 2009, apenas com dois anos de actividade. Do capital inicial previsto de US\$ 93 milhões, o FICA realizou investimentos “directos” de apenas US\$ 5,9 milhões em diversos “conteúdos”: 11 longas-metragens com apoios entre os US\$ 33 mil e os US\$ 395 mil; 8 documentários com apoios entre os US\$ 30 mil e os US\$ 168 mil; uma série de animação para televisão (US\$ 95 mil) e a série de 26 episódios para

televisão *Equador* (2008), no valor recorde de US\$ 2,8 milhões, que seria transmitida pela TVI (um dos contribuintes privados do FICA).

Para além destes investimentos “directos”, o FICA distribuiu investimentos “indirectos” por três produtoras: a Utopia Filmes (US\$ 5,6 milhões), a Valentim de Carvalho Filmes (US\$ 4,4 milhões) e a produtora de televisão e multiplataforma Be Active (US\$ 2,7 milhões). Esta última produtora produziu a série *T2 para 3* (2008), que foi emitida no canal de televisão RTP, no portal de internet SAPO e através do serviço de telemóvel. Apesar de, segundo dados da própria produtora, ter registado vendas para televisões de vários países (Reino Unido, Irlanda, Brasil, Grécia, França, Espanha, Nova Zelândia, Sudeste Asiático e Estados Unidos) (Público, 13-IV-2009), esta série não foi renovada e ficou-se pela primeira temporada. Por seu lado, a Valentim de Carvalho Filmes produziu, entre outras coisas, a minissérie *A Vida Privada de Salazar* (2009), que foi emitida pela SIC (outro dos contribuintes privados do FICA) e também conheceu uma versão cinematográfica.

No fundo, o FICA foi uma experiência mal-sucedida que potenciou “cisões e confrontos profundos entre produtores e realizadores de cinema e o Ministério da Cultura”, acentuando problemas crónicos no débil sector cinematográfico português (Público, 6-IV-2010). No início de 2009, três cineastas portugueses (Alberto Seixas Santos, João Botelho e José Nascimento) acusavam publicamente o FICA de entregar dinheiros públicos “a empreiteiros gananciosos e grosseiros que levaram as imagens e os sons ao grau zero da escrita”, responsáveis por “conteúdos audiovisuais” que “criaram este olhar pacóvio, infantilizaram a espécie humana, mas de um modo sebento, untuoso, porco”, próprios de uma “ideologia hedonista que se exhibe continuamente nos programas de televisão (concursos, jogos e até na informação)” e que ameaça agora o cinema português (Público, 23-II-2009).

Apesar de várias figuras do cinema português contemporâneo serem reconhecidas internacionalmente pela crítica pelas suas obras de mérito estético e artístico, como os casos do recentemente falecido Manoel de Oliveira ou das “promessas” Miguel Gomes e João Salaviza, o actual modo de produção cinema

português não consegue garantir uma quota de mercado que permita algum retorno e o conseqüente reinvestimento. Sem essa dinâmica comercial, onde um investimento inicial possa gerar retorno financeiro e conseqüente reinvestimento, a produção de cinema em Portugal continua, na sua generalidade, “refém” dos apoios públicos. Para dissipar quaisquer dúvidas a este respeito, basta observar o impacto que o designado “ano zero” de 2012, onde os apoios foram temporariamente suspensos por um ano, provocou no precário e fragilizado sector da produção cinematográfica portuguesa. Como declara Margarida Gil, presidente da Associação Portuguesa de Realizadores, todos os membros do sector cinematográfico sabem que, em Portugal, “o produtor não põe um cêntimo no filme — isto é uma evidência.” (MENDES, 2013: 146)

Em Portugal não existem actualmente grandes produtoras, nem sequer produtoras com capital para investir autonomamente de forma continuada numa produção regular de cinema. A perda de protagonismo do produtor Paulo Branco (Madragoa Filmes, Clap Filmes), que dominou o panorama português de produção durante os anos 80 e 90, não significou o surgimento de nenhuma outra figura tutelar no meio. Antes pelo contrário, verificou-se o surgimento ou crescimento de pequenas produtoras geridas por realizadores (O Som e a Fúria, Terratrema, Rosa Filmes, David & Golias, Artistas Unidos, entre outras) que não se preocuparam muito em estabelecer um modo de produção capitalista ou industrial, mas sim com a consolidação de um cinema autoral sem preocupações comerciais.

A aproximação estratégica das operadoras de televisão, como aconteceu com o FICA, também foi sempre pontual e pouco conseqüente. Entre 1995 e 1998, a produtora MGN assinou um acordo de colaboração com a operadora privada SIC para a co-produção e promoção de várias longas-metragens de forte pendor popular e comercial, que alcançaram excelentes desempenhos de bilheteria, registrando números raros para o cinema português desde 1974: *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995) somou 254.925 espectadores; *Adeus Pai* (Luís Filipe Rocha, 1996) alcançou 100.461 espectadores, *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997) totalizou 361.312 espectadores; *Zona J* (Leonel Vieira, 1998) somou 246.073 espectadores.

Entre 2000 e 2001, a mesma SIC assinou um protocolo com o Ministério da Cultura para a realização de 30 telefilmes, alguns com lançamento cinematográfico previsto. Foi criada a SIC Filmes, com a participação de 49% por parte do ICA, e escolhido como parceiro executivo deste projecto foi o experiente produtor António da Cunha Telles, através da sua produtora Animatógrafo II. O custo médio de cada telefilme rodava os US\$ 400 mil, com uma comparticipação pública de US\$ 100 mil, e a SIC garante, para além dos direitos de difusão, o papel de produtor, com direito de decisão sobre os argumentos, realizadores, elencos e montagem final.

Tendo em conta as expectativas, os resultados foram muito positivos: o primeiro telefilme a ser exibido, *Amo-te Teresa* (Ricardo Espírito Santo e Cristina Boavida, 2000) foi o filme português com maior audiência de sempre na televisão portuguesa; dos 10 telefilmes exibidos na SIC em 2000, seis tiveram quotas de mercado acima dos 50%, para além de edição em formato VHS de alguns dos títulos mais populares. Apesar do êxito inicial, só seriam produzidos 20 dos 30 telefilmes previstos inicialmente, perdendo espaço mediático para a primeira edição do *reality show* Big Brother na concorrente TVI e sofrendo efeitos da crise económica que então se abateu sobre o sector da publicidade (no primeiro ano de actividade, os anunciantes pagavam em média cerca de 60% do custo da produção, em *sponsorização* e *product-placement*).

Entre 2008 e 2009, a líder de audiência da televisão portuguesa TVI decidiu apostar numa série de telefilmes de emissão semanal designada “Casos da Vida”. Para a primeira temporada estavam previstos apenas oito episódios, mas o sucesso alcançado foi tão surpreendente que a TVI decidiu “alargar” esta temporada para 24 telefilmes e produzir uma segunda temporada de 20 telefilmes, dos quais apenas 13 seriam produzidos. Entre janeiro de 2008 e março de 2009, a TVI transmitiu um total de 37 telefilmes, de 90 minutos cada, todos inspirados em casos verídicos. Durante algum tempo, a própria TVI abriu um espaço para o envio de relatos anónimos de casos passados com quem os relatava ou com alguém próximo. Este foco sobre problemas reais do quotidiano da sociedade portuguesa e o envolvimento do público foram, seguramente, factores decisivos no sucesso

dos primeiros telefilmes, que ultrapassaram frequentemente 50% do *share* dos finais de noite de Domingo, resultados próximos das próprias telenovelas: segundo dados da Marktest, os 13 primeiros programas foram vistos por cerca de sete milhões de espectadores. A julgar pela sinopse do projecto, esta estratégia de dirigir este produto para o mesmo público das telenovelas foi consciente: “As histórias têm um forte apelo feminino, retratando em cada uma delas problemas comuns da sociedade actual.”

Finalmente, em 2011, a TVI decidiu recuperar o modelo e apostou forte na produção de 26 telefilmes de 90 minutos cada, agora em co-produção com a produtora de telenovelas e habitual parceira Plural e emitidos no horário nobre de sábado à noite. Com elencos recheados de actores popularizados pelas telenovelas do próprio canal, narrativas muito simplificadas e equipas técnicas bastante experientes em televisão, os telefilmes da TVI tiveram apenas a transmissão no próprio canal, sem quaisquer estreias em sala ou edições em formato *home video*.

Sensivelmente na mesma altura, a televisão pública RTP anunciou uma série de telefilmes nos mesmos moldes: produzida pela Plural, a série “Grandes Histórias – Toda a Gente Conta” inclui 12 telefilmes com exibição mensal durante o ano de 2012, e aborda pequenas histórias do quotidiano que interessam às pessoas porque estão na agenda mediática. Na semana em que o telefilme foi exibido, a RTP incluiu na sua programação diversos outros conteúdos (debates, documentários, reportagens) sobre o mesmo tema retratado pelo telefilme, de forma a oferecer aos espectadores uma análise alargada dessas problemáticas sociais (*bullying*, endividamento familiar, abandono de idosos, toxicodependência, desemprego, entre outros). De acordo com o director de programação da RTP, Hugo Andrade, estes telefilmes abordam “histórias de todos nós” que procuram “sensibilizar as pessoas para temas que nos parecem, às vezes, distantes” (Diário de Notícias, 22-I-2012).

Em comum, de forma mais ou menos declarada, estes telefilmes da SIC, TVI e RTP permitiram uma “adaptação” do modo de produção cinematográfico em “produção televisiva”, reduzindo o período de rodagem e os recursos financeiros e

técnicos disponíveis. Na prática, trata-se basicamente de conteúdos televisivos defeituosamente “travestidos” de cinema que nivelam “por baixo” os modos de produção. A título de exemplo, o primeiro telefilme TVI da série “Casos da Vida” (*As Noivas de Maio*, 2008) teve uma duração de 90 minutos e foi rodado em cinco dias. Em última análise, esta “adaptação” da forma de filmar é condicionada directamente pelos meios envolvidos e, sobretudo, pelo baixo orçamento disponível. Indirectamente, estas experiências de “cinema televisivo” acabam por afectar significativamente a própria produção cinematográfica, ao promover uma espécie de concorrência no acesso aos meios técnicos e recursos humanos e, sobretudo, estabelecer em vários produtores a ilusão de que é possível fazer “o mesmo” com menos orçamento.

Em teoria, e pelos padrões internacionais, todo o cinema português poderá ser, então, um cinema de “baixo orçamento”? Todo não. Começamos pelas excepções. Actualmente existem duas estratégias mais habituais usadas por produtores que decidem apostar em projectos mais ambiciosos que exigem recursos financeiros e técnicos superiores à média: por um lado, como aconteceu com *Os Maias – Cenas da Vida Romântica* ou antes com *As Linhas de Wellington* (Valéria Sarmiento, 2012), *Sangue do meu sangue* (João Canijo, 2011) ou *Os Mistérios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010), as produções recebem um reforço financeiro por parte dos operadores de televisão que em contrapartida asseguram também uma versão exclusiva do filme em formato de minissérie de dois ou três episódios; por outro lado, como aconteceu recentemente com *As mil e uma noites* (2015) e *Tabu* (2012), ambos de Miguel Gomes, *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010), e recorrem ao regime de co-produção com parceiros estrangeiros com certa dimensão que, simultaneamente, também trazem garantias de uma distribuição internacional.

Segundo Margarida Cardoso (MENDES, 2013: 243) o modelo de produção que vigorou em Portugal durante as décadas de 80 e 90 visava criar uma indústria cinematográfica à semelhança dos telefilmes franceses, que então eram rodados em Portugal:



“foi isso que nos fez crescer a todos, é essa a matriz e é uma matriz muito perigosa, (...) foi uma desgraça (...)”. Para a realizadora, como os orçamentos geralmente são baixos, o que acaba por acontecer com muita frequência no cinema português é que geralmente sacrifica-se a “qualidade da imagem” – poupando em adereços, figurinos, décors, tempo de rodagem ou até em material técnico como a iluminação – para se garantir todos os pagamentos à equipa técnica (IBIDEM: 230-231).

Noutro sentido, João Salaviza considera que, num cinema “não-industrial” como o português, o modelo de produção deve ser ajustado à realidade concreta do contexto, como por exemplo rejeitar uma estrutura hierárquica vertical por uma horizontal:

“Já há muitos exemplos de filmes portugueses que são feitos com modelos de produção totalmente aplicados ao filme, e dos quais Pedro Costa é, se calhar, o exemplo extremo. Mas mesmo exemplos não tão específicos como o do Pedro Costa, ou seja, modelos de produção como o do Miguel Gomes, do Marco Martins, do João Canijo, com equipas mais pequenas, mais móveis, e com outra liberdade de poder fazer o filme fugindo um pouco ao plano de rodagem, se for preciso. Um filme tem necessidades que surgem espontaneamente e que não estão previstas no plano de rodagem. Para mim é absurdo aquela coisa do: ‘São seis da tarde, pronto acabou’. Estás a fazer o plano mais importante do filme e acabou, porque o electricista quer ir dormir. Isso faz sentido no modelo industrial, porque as pessoas são pagas para fazer aquilo, e não podemos pedir ao electricista que faça horas extraordinárias porque ele é um operário, tal como o empregado do café da Cinemateca. Agora, num filme onde haja uma estrutura mais horizontal e onde toda a gente esteja ali a fazer um filme, deixa de existir este tipo de relação corporativa das pessoas que fazem o filme. Todas as pessoas têm um objectivo comum que é fazer um filme. E nisso eu acredito.” (IBIDEM: 304-305)

No fundo, trata-se da defesa de um cinema de cariz “artesanal”, feito quase em forma de cooperativa. O meio cinematográfico português é ainda hoje muito influenciado pelo modo de produção cooperativo, dado que muitos dos profissionais actualmente em actividade viveram um período na década de 70 e inícios dos anos 80 em que esse modelo produtivo vigorou. O fenómeno das cooperativas cinematográficas, e nas década de 1970 existiram mais de uma dezena (Centro Português de Cinema, Grupo Zero, Cinequanon, Cinequipa, VirVer, Paz dos Reis, Copercine, Era Nova, Prole Filme, Forum, entre outras), foi um

modelo bem-sucedido do ponto de vista estético e artístico, sobretudo porque menorizou o papel do produtor tradicional e valorizou os aspectos artísticos de funções tradicionalmente mais técnicas, o tal modelo “horizontal” a que se refere Salaviza, contribuindo de forma decisiva para um reconhecimento internacional do cinema português que ficaria associado a esse singular modo de produção “artesanal”.

Em 2007, a deputada do Bloco de Esquerda Alda Sousa, que foi relatora do parecer de 14 de Abril de 2004 da Comissão Parlamentar de Educação, Ciência e Cultura sobre a proposta de lei 42/2004, denunciava a “grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal”, argumentando que era impossível “ter Hollywood em Portugal”:

“A sequência da auto-estrada do *Matrix* custou o mesmo que todos os filmes portugueses desde 1975 (...). Não há competição possível neste domínio. A não ser fazer com qualidade, de fazer diferente, de fazer melhor. O cinema português não será nunca auto-sustentado. Entregá-lo às televisões e às empresas de telecomunicações só servirá para matar de vez o cinema nacional. (...) Portugal poderá, se souber escolher o caminho certo, ter alguma, mesmo que incipiente, indústria de cinema: aquela que nos permita ter regularidade na produção e profissionais experientes. Desengane-se quem acredita que o caminho é macaquear os modelos de outros. Para que esta indústria exista, o público nacional não chega. Só filmes que tenham espaço no mercado internacional e sobretudo que sobrevivam ao tempo podem construir uma produção nacional digna desse nome.” (ESQUERDA.NET, 27-VII-2007).

Também o produtor Luís Urbano, antigo programador e director do Festival Internacional Curtas Vila do Conde, não hesita em condenar qualquer lógica industrial para o cinema português:

“O cinema português não é comercialmente rentável. Há exemplos de rentabilidade mas são excepções que confirmam a regra. Não é possível pensar o cinema português com uma indústria. O cinema português é artesanato. Tem um modo de produção que se parece com um modo de produção industrial, mas é um cinema de *bricolage*, de artesanato. Não consegues fazer um filme com os condimentos para ser um filme comercial com menos de um milhão de euros [US\$ 1,2 milhões]. Podes

fazer um filme no fim-de-semana com os amigos e ter a sorte de sair uma cromaria que toda a gente quer ver, custou-te vinte mil euros [US\$ 25 mil] e conseguiste rentabilidade. Mas um filme de um milhão de euros, para ser rentável ao produtor na sala, sendo que o produtor tem um distribuidor, e acima do distribuidor há um exibidor (...)" (MENDES, 2013: 341).

Estes alertas denunciavam aquilo que será, certamente, o cerne da questão: o cinema português não pode concorrer em mercado aberto com cinematografias de paradigmas industriais ou capitalistas; desde 1971, um núcleo de cineastas que controlou a instituição “cinema português” optou deliberada e estrategicamente por “estatizar” o cinema português, colocando-o sob protecção do Estado para que fosse reconhecido como um “bem cultural e artístico” e assim afastá-lo definitivamente das leis do mercado e de eventuais pretensões comerciais (CUNHA, 2014: 447-448).

Em 2004, no auge da discussão acerca da criação do FICA e da possibilidade de uma indústria cinematográfica em Portugal, a Associação Portuguesa de Realizadores, que representa mais de meia centena de profissionais, fez um ataque demolidor a esta hipótese:

“A verdade é que nenhum raciocínio económico pode suportar a legitimidade deste cinema ‘caro e comercial’, nem o Governo - em absoluta e irresponsável navegação à deriva - se apoiou em qualquer estudo prospectivo.

Porque a verdade é que quanto mais dinheiro se investe num filme português mais prejuízo ele causa; enquanto, pelo contrário, se tem demonstrado a muito melhor ‘performance comercial’ de filmes muito mais baratos, muito mais livres e originais que circulam pelo mundo todo, mobilizando espectadores de gerações, culturas e mercados completamente diferentes.

Para o cinema – como para toda a arte e toda a cultura –, exigimos, assim, um Ministério da Cultura com uma efectiva política cultural e artística e não um Ministério do Negócio.

Não queremos políticas comerciais ou industriais no Ministério da Cultura (ainda por cima, completamente ilegais no quadro dos acordos internacionais do comércio), mas efectivas políticas de protecção e defesa do cinema português, num mercado

selvaticamente abandonado aos interesses das grandes produtoras americanas.”
(APR, 2004)

Com o modo de produção industrial liminar e sucessivamente rejeitado pela generalidade dos cineastas, e com as limitações financeiras crónicas por parte dos apoios públicos, a produção de “baixo custo” é uma opção cada vez mais recorrente no cinema português contemporâneo. Se em alguns casos, como aconteceu com Pedro Costa, a redução dos custos de produção são ditados por questões estéticas (redução da equipa de rodagem, uso de tecnologias digitais, entre outros), na generalidade dos filmes produzidos o que acontece é uma adaptação prévia dos argumentos e planos de rodagem aos constrangimentos orçamentais. Por opção ou por recurso, o modo de produção de “baixo custo” tem sido praticado nas últimas décadas e parece ser um caminho para o futuro.

Capital Europeia da Cultura

A Capital Europeia da Cultura é uma iniciativa da União Europeia cujo objectivo é a promoção de uma ou mais cidades europeias que, durante cerca de um ano, desenvolvem programas culturais e artísticos de dimensão internacional no intuito de contribuir para a integração e cooperação entre operadores culturais europeus. Iniciada em 1985, por iniciativa da ministra grega Melina Mercouri, as cidades nomeadas por cada ano têm a responsabilidade da organização do evento no Estado-membro ao qual pertence. A partir de 1996, a iniciativa foi alargada a outros países da Europa não pertencentes à União Europeia, desde que esses países respeitassem os princípios da democracia, do pluralismo e do estado de Direito.

Desde o início desta iniciativa, coube a Portugal organizar três Capitais Europeias da Cultura: Lisboa 1994, Porto 2001 e Guimarães 2012. Se as duas primeiras são as duas maiores cidades do país, Guimarães é uma cidade de media dimensão no contexto português, com uma população de cerca de 50 mil

habitantes e uma área urbana de cerca de 25 km².

Por vários motivos, Guimarães 2012 foi desde cedo um caso excepcional, quer à escala nacional como internacional, e a área de programação de Cinema e Audiovisual soube reconhecer e responder rapidamente às particularidades que a realidade local exigia. Para além de pequena, apesar de uma intensa e histórica actividade cultural ligada ao movimento associativo, a cidade não tinha quaisquer estruturas de produção cinematográfica: o Cineclube de Guimarães, fundado em 1958, que entre 2007-13 foi o cineclube português com maior número de espectadores (quase sete mil espectadores/ano, de acordo com dados oficiais do ICA), funciona regularmente sobretudo como programador de cinema.

Ainda assim, entre as adversidades, Rodrigo Areias enumera algumas vantagens:

"Por um lado é muito mais difícil, há mais viagens, é mais caro produzir filmes em Guimarães do que em Lisboa, porque está lá tudo. O material técnico e os recursos humanos são mais escassos cá, mas filmar em Guimarães é mais fácil. É possível cortar as ruas em cinco minutos, a polícia chega num instante, podemos filmar num palácio, é preciso menos autorizações. As pessoas têm vontade de ajudar e de fazer parte" (PÚBLICO, 30-VI-2012).

As linhas gerais do programa de produção de Cinema e Audiovisual daquilo que seria a Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura remontam a 2007, quando ainda na fase de candidatura a Câmara Municipal de Guimarães chamou o produtor e realizador Rodrigo Areias para que concebesse e definisse um esboço de programa de produção a integrar a candidatura portuguesa. Para além do financiamento europeu próprio para este tipo de iniciativas, a equipa da área de programação de Cinema e Audiovisual procurou apoios externos, como a televisão pública portuguesa (RTP) ou a Fundação Calouste Gulbenkian, e internos, promovendo sinergias com outras áreas de programação da própria Guimarães 2012, para fortalecer o seu programa de produção, uma prioridade bem definida desde o início do projecto (A CUARTA PAREDE, 20-VIII-2014).

Ao contrário da generalidade das Capitais Europeias da Cultura anteriores, incluindo as duas de iniciativa portuguesa, em que a prioridade se ficava na

programação e na formação de públicos, a estratégia da área de programação de Cinema e Audiovisual da Guimarães 2012 passou por um ambicioso plano de produções. O intenso programa — no total, foram produzidos cerca de meia centena de filmes — foi definido em moldes 'democráticos', para abranger diversos géneros e formatos, assim como autores de diferentes filiações estéticas e éticas, garantindo uma participação massiva de várias gerações de cineastas.

O programa cultural e artístico da Guimarães 2012 foi dividido em nove áreas — Arte e Arquitectura, Artes Performativas, Cidade, Cinema e Audiovisual, Comunidade, Espaço Público, Música, Pensamento e Tempos Cruzados — cabendo à área de Cinema e Audiovisual um pouco mais de 5% de um orçamento total de cerca de US\$ 60 milhões destinados ao evento.

Numa perspectiva geral, a política de programação privilegiou três níveis, que compreendiam respectivas 'gavetas' orçamentais: cineastas de renome internacional, cineastas nacionais de reconhecido mérito e jovens promissores. Na primeira categoria garantiu-se a colaboração de Pedro Costa, Victor Erice, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Aki Kaurismaki, Manoel de Oliveira e Edgar Pêra. Na segunda, foram apoiados projectos de Bruno de Almeida, João Botelho, Jorge Campos, João Canijo, Regina Guimarães, Margarida Gil, João Nicolau, Tiago Pereira, João Pedro Rodrigues e Rui Simões, entre muitos outros. Na terceira categoria, foram produzidas oito curtas-metragens de jovens estreantes que responderam a um concurso de argumentos. Para além destas três categorias, foram produzidos ainda diversos filmes num regime de parceria com outras áreas de programação: *Ao Lobo da Madragoa* (Pedro Bastos, 2012), *Torres & Cometas* (Gonçalo Tocha, 2012), *Revolução Industrial* (Frederico Lobo & Tiago Hespanha, 2014), *Mesa Ferida* (Marcos Barbosa, 2012), *Zwazo* (Gabriel Abrantes, 2012), *Cacheu* (Filipa César, 2012), *Na Escama do Dragão* (Ivo Ferreira, 2012) ou *O Facinora* (Paulo Abreu, 2012), só para dar alguns exemplos (A CUARTA PAREDE, 20-VIII-2014).

Mas a concretização deste plano abrangente só foi possível com uma lógica de potenciação dos recursos e uma estratégia de produção inédita no contexto de Capitais Europeias da Cultura, que Rodrigo Areias defendeu desde o início. A ideia

era minimizar os custos de produção – “porque é que vamos alugar material quando o preço de aluguer é três vezes superior ao preço de compra desse mesmo material?” –, criando uma estrutura de produção local permanente que daria todo o apoio técnico e humano às dezenas de realizadores que passariam por Guimarães (IBIDEM).

Por ser inédita no contexto das Capitais Europeias da Cultura, esta estratégia teve de vencer diversas resistências internas e externas, sobretudo de carácter formal e burocrático. Rodrigo Areias lamenta que todo o processo para a obtenção de financiamento público europeu não seja sensível à produção artística e cultural, mas sobretudo pensado para a “construção de pontes, estradas e barragens” (IBIDEM).

O trabalho mais desgastante, numa primeira fase, foi convencer as autoridades nacionais e internacionais das limitações dos modelos de produção adoptados em certames anteriores e da necessidade de flexibilizar os processos contratuais, encontrando soluções criativas e ágeis que não bloqueassem ou atrasassem irremediavelmente o plano de trabalho previsto. Rodrigo Areias confia que a área de programação resolveu mesmo assumir alguns riscos elevados para colocar o processo em andamento e evitar atrasos que seriam irreversíveis.

Foi igualmente desafiante conseguir convencer cineastas de dimensão internacional a filmar obras para a Guimarães 2012, visto que os montantes disponíveis para a produção eram substancialmente mais reduzidos com os seus orçamentos habituais. Rodrigo Areias explica que esse trabalho começou muitos anos antes de 2012, através de um trabalho 'diplomático' prévio que passou por vários canais e agentes que mediarão os contactos (IBIDEM).

Mas se este método foi uma novidade neste contexto das Capitais Europeias da Cultura, a produção de cinema de baixo orçamento é, desde há cerca de uma década, o *modus operandi* de Rodrigo Areias, o responsável pela concepção e desenvolvimento do programa de produção da Guimarães 2012.

Rodrigo Areias, um produtor à parte?

Formado em som e imagem na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, com uma especialização em realização na nova-iorquina Tisch School of Arts e no programa Eurodoc, Rodrigo Areias começou a ganhar experiência como assistente e realizou as suas primeiras curtas-metragens no início do séc. XXI. Como realizador, estreou-se nas longas-metragens com *Tebas* (2007) e foi premiado com a curta *Corrente* (2009), que foi seleccionado em mais de cinquenta festivais internacionais e foi galardoado com uma dezena de prémios. A sua segunda longa-metragem, *Estrada de Palha* (2012), estreou em Competição Oficial no Festival Internacional de Karlovy Vary e foi galardoado com uma Menção Especial. Também tem mantido uma profícua actividade na realização de videoclips de bandas musicais como Wray Gunn, The Legendary Tigerman, Mão Morta, Sean Riley & The Slowriders ou d3ö.

Também se tem destacado, e muito, como produtor, trabalhando com autores de renome como Edgar Pêra, João Canijo e F. J. Ossang, bem como jovens valores como André Gil Mata, João Rodrigues e Jorge Quintela. Tem co-produzido com o Brasil, Reino Unido, França, Alemanha e Finlândia. Mais recentemente, também tem actuado como produtor de animação, contando no seu curriculum com vários prémios e distinções.

Em 2009, em reconhecimento pelo seu dinamismo enquanto produtor, foi o escolhido para representar Portugal enquanto *Producer on the move*, uma iniciativa da European Film Promotion, na edição desse ano do Festival Internacional de Cinema de Cannes, sucedendo a produtores como Pandora da Cunha Telles (Filmes de Fundo e Ukbar Filmes), Fernando Vendrell (David & Golias) ou Luís Urbano (O Som e a Fúria).

Assume, com reconhecido orgulho e modéstia, que se tornou produtor sobretudo para poder produzir os filmes de Edgar Pêra, o mais marginal e experimental cineasta português das décadas de 80 e 90, e porque era “o único que percebia alguma coisa de contratos e de contabilidade” (Público, 8-VII-2011). Como produtor, Rodrigo Areias resume-se com uma fórmula pouco convencional:

“80 por cento gestão, dez por cento direito e dez por cento realização” (IBIDEM).

Assumindo um posicionamento periférico no contexto português, resolveu instalar-se no eixo Porto/Guimarães, bem longe do tradicional centro de decisão que fica a cerca de 300 km para sul, em Lisboa. Começou por fundar, com João Trabulo, a Periferia Filmes, uma produtora que assumia a situação periférica por vocação. Esta condição seria reforçada, em 2009, com a criação da produtora Bando à Parte, projecto singular que se inspirou no título dum filme de Jean-Luc Godard (*Bande à part*, 1964) para a sua designação, mas também nessa vincadíssima posição periférica em relação ao centro.

É o próprio Rodrigo Areias quem, com particular satisfação e ironia, assume esse discurso marginal na primeira pessoa:

“Gosto de cultivar a imagem do bárbaro do Norte, de ir a reuniões em Lisboa e ter pessoas assustadas com o que vai acontecer a seguir. Mas não seria honesto dizer que estou fora do sistema, porque cada vez sou mais financiado por ele - o que é honesto é dizer que quero ter alguma coisa a ver com a descentralização do sistema. Só há duas estruturas fora de Lisboa que recebem apoios regulares, o António Ferreira em Coimbra [Zed Filmes e Persona Non Grata] e o Bando à Parte em Guimarães” (PÚBLICO, 8-VII-2011).

Em 2013, enquanto produtor, apresentou quatro filmes no Festival Internacional Curtas Vila do Conde, o maior festival de curtas-metragens português e um dos mais importantes da Europa, e arrebatou o importante Grande Prémio com *Caroselo* (Jorge Quintela, 2013), um filme produzido sem qualquer apoio público. Além de não ter beneficiado desse apoio, ainda foi prejudicado por um sistema de produção que, na sua opinião, é cada “cada vez menos Europeu e cada vez mais focado no umbigo da capital do Império [Lisboa]”, que sofre com a falta de uma política cultural pública que acentua as já crónicas assimetrias regionais e que não aposta em “estruturas de financiamento a longo prazo” (PÚBLICO, 5-VIII-2013).

Um dos maiores desafios de Rodrigo Areias foi produzir *Estrada de Palha*, uma longa-metragem com um orçamento inicial de apenas US\$ 46 mil. Pragmático, sabendo da dificuldade que existe em Portugal para um jovem cineasta conseguir

financiamento para produzir uma longa-metragem, Areias decidiu concorrer aos apoios públicos à produção do ICA na modalidade de curta-metragem, conquistando um apoio no concurso de 2008.⁵

Sem perspectivas de garantir um orçamento “confortável”, que lhe permitisse fazer o filme com “outra desenvoltura financeira”, a sua estratégia foi planejar a produção do filme a longo prazo: Areias começaria por filmar apenas uma parte da longa-metragem, como se de uma curta-metragem se tratasse, e com essa primeira metade filmada iria apresenta-las em vários festivais com a esperança de eventualmente conseguir o financiamento necessário para filmar a segunda parte do argumento e finalizar a longa-metragem; mesmo que esse financiamento não chegasse, a ideia inicial seria ir filmando o resto do argumento ao longo dos anos, sem a pressão dos prazos ou de outros compromissos (C7NEMA, 2011).

No entanto, tratando-se de uma curta-metragem de época e de género (*western*), com imensos encargos em adereços, figurinos e deslocações para locações de filmagens em lugares remotos, as dificuldades para finalizar a primeira parte do argumento e seguir a estratégia inicial. Para garantir outros apoios à produção, nomeadamente de instituições que exigiam um retorno de visibilidade imediato que passava por colocar o filme o mais rapidamente possível no circuito comercial de longas-metragens, Rodrigo Areias decidiu avançar com um plano B: garantir a estreia do filme num prazo mais apertado para garantir o investimento de diversas entidades públicas e privadas (IBIDEM).

E esse apoio foi sendo garantido em diversos níveis: dos municípios do Fundão e Castelo de Vide, onde decorreram a maioria das filmagens, da televisão pública portuguesa, garantindo a divulgação do filme e a posterior emissão, da Finnish Film Foundation, da Finnish Lapland Film Commission, da Poem Foundation Filmarc

⁵ Apesar de uma intensa actividade como realizador que conta já duas longas-metragens de ficção, três documentários de longa-metragem e cinco curtas-metragens, Rodrigo Areias só recebeu três apoios públicos à produção por parte do ICA: para além dos US\$ 46 mil para *Estrada de Palha*, voltaria a receber mais um apoio à produção em 2010 no valor de US\$ 50 mil para uma curta-metragem ficcional, *Cinema* (2014) e, em 2013, recebeu mais um apoio de US\$ 25 mil para a co-produção de um documentário no Brasil.

e do canal de televisão YLE Teema, fazendo com que a parte inicial da rolagem decorresse na Finlândia, e de uma empresa de turismo que opera nas regiões que servem de cenário ao filme. Para além disso, o filme contou ainda com os produtores associados Cinemate, Cimbalino Filmes e Tráfico Audiovisual, para além da co-produção da Oktober, produtora finlandesa de Aki Kaurismaki.

De resto, a co-produção é cada vez mais uma alternativa à falta de financiamento interno. O seu último filme, *1960* (2013), um *home-movie* em registo de diário de viagem em super 8 mm que revisita a viagem de cinco meses de Fernando Távora pelo mundo em 1960, é uma co-produção entre oito países, a saber: Portugal, Estado Unidos, México, Japão, Brasil, Rússia, Reino Unido e Finlândia.

É natural que este tipo de estratégia adoptada por Rodrigo Areias só poderia funcionar com uma equipa de colaboradores como a que o rodeia. Apesar de auferir vencimentos modestos, a motivação da equipa é garantida pela identificação com o projecto e com a forma familiar de trabalhar do produtor e realizador. Ao longo dos anos, Rodrigo Areias tem trabalhado com um grupo coeso e regular de colaboradores que lhe dão todas as garantias de qualidade: o director de fotografia Jorge Quintela, o director de produção Ricardo Freitas, o director de arte Ricardo Preto, a figurinista Susana Abreu, o editor Tomás Baltazar, o assistente de som Pedro Pestana e o assistente de imagem Pedro Bastos, entre outros. Ao assegurar uma relação de colaboração frequente, o produtor Rodrigo Areias garante simultaneamente um vínculo laboral regular com estes colaboradores, conseguindo baixar os custos habitualmente inerentes a projecto pontuais e esporádicos. Para além dos aspectos materiais, há também uma ligação afectiva de confiança mútua que permite, por exemplo, que Rodrigo Areias seja produtor da maioria dos projectos dos seus colaboradores regulares ou pontuais, nomeadamente os projectos de realização de Jorge Quintela, Paulo Abreu ou Pedro Bastos.

Por outro lado, o cinema de Rodrigo Areias também se caracteriza por uma marca assumidamente autoral e por uma valorização do realizador eminentemente individual, que quer controlar todos os momentos do processo criativo e produtivo

de sua obra. Para além de produtor e autor dos argumentos dos seus próprios filmes, Rodrigo Areias também tem trabalhado mais frequentemente como editor nos seus filmes, sobretudo nas curtas-metragens. Por outro lado, o cineasta também se ocupa com a distribuição e exibição dos seus filmes, desde a escolha criteriosa dos festivais onde participa até às salas e respectivo público-alvo onde pretende que os seus filmes circulem.

Por exemplo, com *Estrada de Palha*, o cineasta optou por estreiar esta longa-metragem no circuito comercial com números modestos (duas cópias em Lisboa, uma no Porto e outra em Coimbra), reservando para uma etapa anterior um formato de evento que oferecia também ao público um espectáculo que expandia os moldes da mera sessão de cinema. Depois da habitual presença em diversos festivais nacionais e internacionais (estreia mundial no Curtas Vila do Conde 2011) e de ter sido distribuído nos moldes mais convencionais pela então Zon Lusomundo, o filme por exibido antes disso numa *tournee* de filmes-concerto musicados ao vivo por The Legendary Tigerman e Rita Redshoes. Por outro lado, a edição posterior da banda sonora em formato CD autónomo também potenciou um retorno financeiro pouco habitual no cinema português.

A *tournee*, como expectável, foi um sucesso comercial, com registos de lotação esgotada em todas as sessões. Naturalmente, como reconhece o próprio Rodrigo Areias, para além do carácter singular de uma sessão em formato de filme-concerto, a popularidade dos músicos The Legendary Tigerman e Rita Redshoes também foi determinante:

“Isso é estimulante porque percebe-se que se conseguirá chegar a mais público e a um outro público. Pressuponho que há um hype, como se viu aqui no Sábado, no dia da estreia. O filme acaba por estar a ser altamente promovido, mas a Rita Redshoes e o The Legendary Tigerman trazem uma percentagem elevada de pessoas com vontade de ver o filme. Nesse sentido vai ser muito interessante também em termos de distribuição de CD/DVD. Por isso, acho que é esse o nosso caminho” (RUA DE BAIXO, VIII-2011).

Indirecta e discretamente, esta concentração de funções técnicas e a tentativa de novas estratégias de circulação também se adequam mais a um modo de

produção em baixo orçamento, potenciando e inovando experiências alternativas na forma de produzir, distribuir e exibir o cinema.

Considerações finais

“Portugal não tem mercado para uma indústria de cinema. Quando oiço pessoa como o António-Pedro [Vasconcelos] dizer que somos subsidio-dependentes e que é preciso uma indústria de cinema, não entendo. (...) Quanto à indústria, quero que ele me explique como é que se faz uma indústria com 500 ecrãs. Não são salas, são ecrãs. Em São Paulo, por exemplo, há 2.500 salas. (...) O cinema português teria muitas possibilidades, há 200 milhões de falantes de português, mas a maioria dos países é pobre. O único emergente é o Brasil, mas há um preconceito contra tudo o que é português. Por exemplo, o meu filme, que esteve na Mostra de São Paulo, passou legendado.” (l, 11-XI-2009).

As palavras são de Fernando Lopes, experiente cineasta português falecido em 2012 que foi uma das figuras de destaque da geração do Novo cinema português, são claras ao identificar as principais dificuldades do cinema português contemporâneo: falta de espaço num mercado interno de dimensão reduzida e “ocupado” pelo cinema estrangeiros e impossibilidade de exportação comercial.

De acordo com os dados oficiais do ICA, durante o ano de 2014, dos 39 filmes de longa-metragem de origem portuguesa que estrearam nas salas de cinema portuguesas, apenas oito somaram mais de cinco mil espectadores. Independentemente da sua qualidade, os filmes registam estes números simplesmente porque não tem espaço nas salas de cinema para circularem, enquanto muitos outros não chegam sequer a estrear nas salas de cinema nacionais. Ano após ano, repetem-se casos de filmes que são seleccionados ou premiados em festivais internacionais de reconhecido e inquestionável mérito e que passam despercebidos ou nem sequer chegam a estrear no circuito comercial nacional, sendo exibido publicamente apenas em circuitos alternativos como mostras e festivais.

Os dados referentes ao mercado distribuidor são esclarecedores: o mercado distribuidor é dominado por duas empresas detidas pelo mesmo grupo, a NOS Lusomundo (com 57,2% da receita bruta e 56,9% dos espectadores) e a Big

Picture 2 (com 26,1% de receita bruta e igual número de espectadores). São duas empresas com catálogos maioritariamente constituídos por produções provenientes dos grandes estúdios norte-americanos.

Para além da distribuição, a exibição é outro sector com obvias responsabilidades na situação de crescente “marginalidade” e “invisibilidade” mediáticas a que é sujeita a generalidade do cinema português na actualidade. O cenário no sector da exibição é terrivelmente semelhante ao da distribuição: a NOS Lusomundo também lidera este segmento, detendo 39,7% dos ecrãs nacionais e arrecadando 61,6% da receita bruta de bilheteira. A norte-americana UCI e a israelita NLC Cinema City continuam com importantes posições no mercado nacional, ocupando lugares no top4 nos índices da receita e do número de ecrãs. Ao longo das últimas duas décadas, Portugal viu o seu parque exibidor transformar-se num país dominado pela exibição de cinema em *multiplex*, que concentram cerca de 90% da receita bruta e dos espectadores em apenas 40% dos recintos. Este valor significa que 60% dos recintos de cinema em Portugal é composto por exibidores que tem apenas um ecrã (91 recintos que disponibilizam ao público apenas 102 ecrãs). Na generalidade, estes recintos são auditórios municipais que não se dedicam em exclusividade à exibição de cinema, acumulando esses espectáculos com outras expressões artísticas e culturais.

Do ponto de vista político, o problema também é simples de identificar: a percentagem do orçamento do ICA destinado ao apoio à distribuição e exibição é de cerca de 3%. No fundo, acontece por Portugal o mesmo cenário que Marcelo Ikeda diagnosticou para o cinema brasileiro:

“(…) houve simplesmente uma política de oferta, que supunha que a ocupação do mercado se daria essencialmente com a produção de obras, mas sem a promoção de uma política de competitividade que fizesse com que essas obras, uma vez concluídas, fossem estimuladas a circular nesse mercado. (...) Ou seja, é possível afirmar que, ao invés de uma política industrial de ocupação do mercado audiovisual, existiu, simplesmente, uma política de produção de longas-metragens cinematográficos.” (IKEDA, 2012: 2-3)

Estrategicamente, com raras excepções, todos os filmes produzidos ao abrigo

do programa da Guimarães 2012 tiveram ante-estreia em Guimarães, com uma cobertura mediática discreta dos meios de comunicação social e com uma dimensão eminentemente local. O facto de a produção ser maioritariamente em curta-metragem seria um primeiro e significativo obstáculo à distribuição comercial dos filmes em sala de cinema. À parte as tradicionais longas-metragens ficcionais, o mercado exibidor português apresenta pouco interesse em incluir entre a sua oferta filmes com outras metragens, não só curtas como também filmes com mais de 120 minutos de duração. Excluída ou marginalizada desse contexto de exibição, os festivais e mostras de cinema e a televisão tornaram-se prioritários na estratégia de visibilidade adoptada para a produção da Guimarães 2012.

Pela proximidade e importância no contexto cinematográfico nacional e internacional, o Festival internacional Curtas Vila do Conde tornou-se um parceiro crucial⁶. Para além da visibilidade garantida pelo próprio festival, muitos destes filmes garantiram também contratos de distribuição com a Agência da Curta Metragem, uma entidade que dispõe o maior catálogo de curta-metragens portuguesas e que tem grande projecção internacional.

Internacionalmente, o Festival de Cinema de Roma foi outro parceiro privilegiado: na sua edição de 2012, para além da estreia mundial de *Centro Histórico*, o certame italiano acolheu os seguintes filmes: *O Fantasma do Novais* (Margarida Gil), *Zwazo* (Gabriel Abrantes), *A Mesa Ferida* (Marcos Barbosa), *O Facínora* (Paulo Abreu), *O Bravo Som dos Tambores* (João Botelho), *O Dom das*

⁶ Na edição de 2012 foram apresentados *O Dom das Lágrimas* (João Nicolau), *Pósfácio nas Confecções Canhão* (António Ferreira) e *Vamos Tocar Todos Juntos Para Ouvirmos Melhor* (Tiago Pereira). Em 2013 foram exibidos em competição *Ao Lobo da Madragoa* (Pedro Bastos), *O Corpo de Afonso* (João Pedro Rodrigues), *Longe do Éden* (Carlos Amaral) e, fora de competição, *Luís* (João Lopes), *A Palestra* (Bruno de Almeida) e um conjunto de 15 filmes em formato super 8mm realizados por André Cepeda, Paulo Furtado, Edgar Pêra, Rodrigo Areias, Eduardo Brito, Daniel Blaufuks, Pedro Bastos, Miguel Moreira, Ricardo Bastos Areias, Marcos Barbosa, Jorge Quintela, Maria Luís Neiva, Tânia Dinis, Valter Hugo Mãe e Carlos Lobo. Em 2014, estreou ainda em competição o filme *Fortunato – Daqui até São Torcato* (João Rodrigues).

Lágrimas (João Nicolau), e *Vamos Tocar Todos Juntos Para Ouvirmos Melhor* (Tiago Pereira). O Festival de Locarno de 2012 também recebeu as estreias, ambas em competição, de *O Dom das Lágrimas* (João Nicolau) e *Zwazo* (Gabriel Abrantes), e no ano seguinte de *O Corpo de Afonso* (João Pedro Rodrigues).

A produção de Guimarães 2012 teve, como era expectável, percursos e destinos diferentes, conforme o 'apetite' do mercado. No melhor dos casos, houve filmes que circularam bastante no circuito dos festivais, acumulando reconhecimento e elogios da crítica, mas sem impacto significativo no circuito comercial. A dificuldade em fazer circular, nacional e internacionalmente, os filmes de curta-metragem fora do circuito específico destinado a esse formato foi levado em conta para se ter pensado na concretização de dois filmes *omnibus*: *Centro Histórico* (2012) e *3x3D* (2012).

Naturalmente, foram estes dois filmes os que maior sucesso internacional obtiveram, passando por mais de cinquenta festivais e somando estreias comerciais em diversos países: *Centro Histórico* estreou mundialmente no Festival de Roma e *3x3D* encerrou a Semana da Crítica em Cannes, acumulando depois passagens por certames importantes como a Mostra de São Paulo e os festivais de Roterdão, BAFICI de Buenos Aires, Tóquio FilMeX, Moscovo, Busan, Sitgés, Guadalajara, entre outros. Paradoxalmente, apesar do notável percurso internacional, estes dois filmes continuam sem estreia comercial em Portugal, onde só foram exibidos em contexto de festivais ou de algumas ante-estreias. Como ironiza o crítico Jorge Mourinha (PÚBLICO, 20-IV-2014), em Portugal, “os dois filmes assemelham-se àqueles ‘mitos’ de que todos falam mas que quase ninguém viu”.

Rodrigo Areias atribui as dificuldades de circulação dos filmes produzidos durante a Guimarães 2012 à complexidade e burocracia de todo o processo, que envolve questões de pormenor jurídico que dificultam a criação e circulação deste tipo de produção artística e cultural. No meio de um processo complexo, todas as partes concordam que os direitos de exploração em Portugal dos filmes *Centro Histórico* e *3x3D* pertencem à Câmara Municipal de Guimarães, sucessora da entretanto extinta Fundação Cidade de Guimarães, responsável pelo projecto

Guimarães 2012. Não se tratando de uma entidade a operar no sector da distribuição de cinema, a autarquia vimaranense tem encontrado diversas questões legais que impedem a distribuição comercial dos filmes. Felizmente, os direitos de exploração para o resto do mundo, entregues antecipadamente ao agente francês Urban Distribution International, não são prejudicados por esta questão jurídica (PÚBLICO, 20-IV-2014).

Cerca de dois anos depois do fim da aventura, e apesar de diversas contrariedades que surgiram pelo caminho, Rodrigo Areias considera que o trabalho desenvolvido correspondeu às principais expectativas geradas desde o hoje longínquo processo de candidatura. À pergunta sobre “o que ficou?” depois da Capital Europeia da Cultura, o responsável pela produção enumera os três principais aspectos desse legado: 1) a constituição de uma estrutura de produção ágil com recursos humanos qualificados, um resultado que responde directamente a um dos objectivos fundamentais da candidatura de Guimarães a Capital Europeia da Cultura de desenvolver estruturas locais, criar emprego, requalificar e potenciar recursos locais; 2) preparação da Minho Film Commission, um projecto de uma dimensão geográfica mais ampla que o concelho de Guimarães, que promove e divulga as competências do território Minho, no norte de Portugal, visando captar produções audiovisuais externas para realização na sua área de influência; 3) o património cinematográfico produzido, que constituem um legado artístico e cultural inédito sobre a cidade e a zona de Guimarães, que valorizam a cidade e a região, e que contribuem para a sua promoção turística, artística e cultural — da região e do próprio país— em diversos fóruns internacionais (A CUARTA PAREDE, 20-VIII-2014).

Mas este ambicioso projecto também contribui para desconstruir alguns mitos vigente no cinema português contemporâneo. Geralmente, a produção de cinema com orçamento de baixo custo tende a criar a ideia no espectador de que se trata de um cinema supostamente mais artesanal do que profissional, mas não é este o caso da Guimarães 2012. Para além de contar com cineastas de reconhecida dimensão internacional como Jean-Luc Godard, Víctor Erice, Manoel de Oliveira, Aki Kaurismaki, Peter Greenaway ou Pedro Costa, só para citar alguns nomes, a

produção também contou com equipas e resumos técnicos altamente especializados. Os casos em que os cineastas optaram por suportes alternativos – película 8mm ou 16mm, por exemplo – foram ditados por opções estéticas e não de qualquer outra ordem.

Ao contrário do cinema independente americano, considerado de baixo custo comparativamente aos padrões da produção nos estúdios de Hollywood, e que já consolidou o seu próprio circuito nacional e internacional alternativos que lhe garantem a viabilidade económica e o reconhecimento artístico, o cinema português de baixo custo tem na falta de distribuição um sério problema à sua sustentabilidade para além do financiamento público, o que naturalmente pode condicionar ou comprometer, no presente ou no futuro, a sua independência criativa e produtiva e a sua própria existência. Mais grave é o facto que, sem garantir retorno financeiro significativo ou o reconhecimento da crítica, nomeadamente internacional, este tipo de produções vê progressivamente fragilizada a sua posição na luta de poder a que se assiste ano após ano entre produtores portugueses pelos poucos apoios públicos à produção.

Bibliografia

CUNHA, Paulo. O Novo Cinema Português. Políticas públicas e modos de produção (1949-80). 2014. Doutoramento em Estudos Contemporâneos – Universidade de Coimbra, Portugal.

IKEDA, Marcelo. “Crónica de uma Separação: as políticas públicas para o audiovisual e o estímulo á produção independente”. Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación, Vol. XIV, n. 3, Sep.Dic. 2012, pp. 1-21.

MENDES, João Maria (org.). Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo. 1.ª edição. Lisboa: Gradiva, 2013.

Periódicos consultados:

Diário de Notícias, Lisboa.

i, Lisboa.

Público, Lisboa.

Sítios da Internet consultados:

A Quarta Parede. <http://www.acuartaparede.com>

APR – Associação Portuguesa de Realizadores. <http://apr-realizadores-portugal.blogspot.pt/>

C7nema. <http://www.c7nema.net/>

Esquerda.net. <http://www.esquerda.net/>

ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual. <http://www.ica-ip.pt/>

Rua de Baixo. <http://www.ruadebaixo.com/>