

2000-2009

O CINEMA DO FUTURO

DANIEL RIBAS

No início de março de 2010, um grupo de realizadores e produtores do cinema português, encabeçados pelo decano Manoel de Oliveira, lançou um “Manifesto pelo Cinema Português”¹⁵⁰. Nesse texto, os signatários relatam dramaticamente que “Nunca como nos últimos vinte anos teve o cinema português uma tão grande circulação internacional e uma tão grande vitalidade criativa. E nunca como hoje ele esteve tão ameaçado.” Na opinião deste grupo¹⁵¹, “O cinema português vive hoje uma situação de catástrofe iminente e necessita de uma intervenção de emergência por parte dos poderes públicos”. Este Manifesto surgiu como corolário de uma crescente dramatização da vida financeira do país que paralisou – ou diminuiu drasticamente – os subsídios atribuídos ao cinema português.

Aliás, o Manifesto apresenta-se já como sequência natural de outro texto, publicado no final de Fevereiro de 2009 no jornal *Público*. Nessa altura, dois dos realizadores mais importantes da história do cinema português (João Botelho e Alberto Seixas Santos) traçavam já um olhar comprometido sobre os

150 Disponível em <<http://peticaopublica.com/PeticaoVer.aspx?pi=P2010N1571>>. Acesso em 20 de agosto de 2013). O Manifesto foi também publicado no jornal *Público*, de 12 de março de 2010.

151 O grupo signatário é muito representativo do cinema português já que inclui nomes como João Botelho, João Canijo, Pedro Costa, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo ou Teresa Villaverde.

últimos desafios audiovisuais em Portugal. Nesse texto, os autores (e membros da Associação Portuguesa de Realizadores) reclamavam das opções culturais do governo português sobretudo depois da criação do FICA (Fundo de Investimento do Cinema e Audiovisual)¹⁵²: “Exigimos de uma vez por todas a separação total do cinema da ganga do audiovisual. (...) Exigimos um Instituto [o ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual¹⁵³] que defenda e prolongue a tradição do novo no Cinema Português” (Santos, Botelho et al., 2009).

Grande parte da insatisfação decorre do particular momento audiovisual português e da dependência imprescindível dos subsídios do Estado. É também por isso que o texto referido tenta desmontar a ideia de um cinema português rentável¹⁵⁴. Assim, ao chegar ao fim de mais uma década, voltavam, de novo, os cineastas do *Novo Cinema* e os seus descendentes ao campo da batalha, como sempre foi desde que *Os verdes anos* foi filmado em 1963.

Contudo, ainda em 2009, como resposta a estes realizadores, também numa coluna de opinião de um jornal (o semanário *Sol*), António-Pedro Vasconcelos respondia na mesma moeda ao classificar o texto de fevereiro de 2009

152 O FICA foi criado pelo governo em 2003, mas iniciou a sua actividade apenas em 2007. São participantes as três estações de televisão generalistas (a TVI, a RTP e a SIC) bem como outros parceiros audiovisuais. Nos primeiros anos, a gestão do fundo foi feita pela entidade privada Espírito Santo Fundos de Investimento Mobiliário, S.A, do grupo BES (Banco Espírito Santo).

153 O instituto de cinema passou por muitas designações: a primeira foi IPC (Instituto Português de Cinema), criado com a famosa lei 7/71; em 1994, transformou-se no IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual); em 1998, tornou-se o ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia); e, desde 2007, é o ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual). Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=201>>. Acesso em 20 de agosto de 2013.

154 Das contas feitas pelos três realizadores: “(...) por exemplo : um grande êxito de público que atinja os 200 000 espectadores, para as contas serem simples, faz de receita bruta € 900 000 que são distribuídos do seguinte modo : € 540 000 para o exibidor (a sala), € 108 000 para o distribuidor e finalmente € 252 000 para o produtor. Os empregados do audiovisual anunciaram o custo de cada um dos seus produtos com um valor médio acima de € 1 500 000, alguns mesmo muito acima.”

como carnavalesco e resumindo, satiricamente, os argumentos de Botelho e Seixas Santos. Ainda na mesma coluna, alguns dias depois, Vasconcelos assume que o cinema português vive num “absurdo sistema de financiamento do Estado” (Vasconcelos, 2009).

Chegados ao final da primeira década do século XXI assistimos, assim, a mais um capítulo do cinema português e da sua crónica de uma morte anunciada. Esta batalha é apenas mais um momento de uma guerra interminável entre o cinema de autor e o cinema comercial, ancorada numa discussão sobre os modos de financiamento do cinema português. O ponto nevrálgico desta divisão está nas formas opostas de ver o cinema e na necessidade indispensável dos apoios estatais face à exiguidade do mercado.

Ainda assim, o cinema português mantém-se à tona: as estreias comerciais vão-se sucedendo, assim como a presença constante em grandes festivais internacionais. Apesar da história do cinema português também se fazer pela crónica desta guerrilha aberta, os filmes portugueses conseguem ainda fazer-se notar por uma interessante diversidade, com uma produção regular desde os meados dos anos 90. Assiste-se a uma profissionalização da produção e nunca mais se assistirá a paragens dramáticas na rodagem (como aconteceu nos anos 70 e 80). Mesmo que os cineastas prefiram os modos de fazer “artesanais”, o cinema português atingirá, na primeira década do século XXI, uma razoável maturidade dos modos de produção.

Esta realidade é consequência de diversas alterações no panorama audiovisual português, das quais se podem destacar: a formação de equipas técnicas profissionais que transitam de produção em produção; a política continuada de apoio à produção de curtas, documentários e longas-metragens por parte do instituto de cinema; o crescimento exponencial da produção televisiva (que proporcionará trabalho a diversos profissionais de cinema); e, finalmente, a multiplicação de escolas superiores que ministram licenciaturas em cinema e audiovisual, fornecendo recursos qualificados para o mercado.

No texto que se segue, tentaremos dar conta dessas alterações, assim como assinalar recorrências temáticas, modos de produção e particularizar os auto-

res mais relevantes dessa década. Estaremos sempre atentos às contradições, às ruturas, mas também às continuidades de um cinema nacional que mantém a sua marca distintiva – pela originalidade e diversidade – no panorama internacional do cinema contemporâneo.

Regresso ao passado

Para variar, o início da década não podia ter sido mais conturbado. Precisamente em novembro de 2000, estreava nas salas de cinema portuguesas (já depois a presença no Festival de Veneza) o mais polémico projeto de João César Monteiro: *Branca de neve* (2000). O filme adapta um texto do escritor suíço Robert Walser, mas Monteiro, já na fase da rodagem, decide torná-lo quase todo negro, pontuado apenas com algumas imagens do céu, e com o texto em *voz-off*. Um coro de vozes atacou as opções do realizador, com o argumento económico: não podia ser possível gastar assim os dinheiros públicos. Nas palavras de Luís Miguel Oliveira: “Para o futuro (...), a polémica de *Branca de neve* será acima de tudo uma discussão de carácter político, organizativo, económico, e não necessariamente uma discussão de carácter estético” (Oliveira, 2005: 449). O culminar de um ataque público ao realizador deu-se na ante-estreia do filme, quando César Monteiro, obrigado a reagir à indignação, responde no seu estilo virulento às televisões, endurecendo o contraste de posições.

Branca de neve foi visto em sala por perto de 3000 espectadores, mas qualquer pessoa se sentia capaz de ter uma opinião sobre o filme. Ficou, por isso, quase tudo por discutir na concepção estética do filme, da sua capacidade de transgressão ou da simples decisão criativa de “ilustrar” a história alternativa de *Branca de neve* através de um ecrã negro: “[o filme] exige, do espectador, a capacidade de se disponibilizar para [uma] experiência [infantil], solicita-lhe uma capacidade de entrega que ele já teve mas de que talvez só preserve uma vaga memória: a capacidade de se depositar assim, no escuro e nas vozes, entre o que lhe faz medo e o que o reconforta” (Ibidem: 450). Nas palavras do realizador: *Branca de neve* é um filme “(...) sobre o fracasso do ser individual contra o ser social” (Lopes, 2005: 456).

Será, contudo, nesses primeiros anos do século, que se efetua uma transição política que provoca alterações diversas. Com a saída de Manuel Maria Carrilho do Ministério da Cultura e com a queda do governo de esquerda (protagonizado pelo PS), subiu ao poder um governo de centro-direita (uma coligação entre o PSD e o CDS), em 2002. Foi nesse ano e com novos responsáveis no Ministério da Cultura que foi criada uma estrutura paralela ao ICA, para o financiamento do cinema – o já citado FICA. Essa estrutura, administrada como um fundo de investimento por um banco privado, financia o cinema português considerando o potencial de retorno (isto é, lucro) que cada projeto possa proporcionar. Depois de muita polémica e de um intrincado processo legislativo, o FICA começou a sua atividade em 23 de julho de 2007¹⁵⁵ e iniciou os primeiros financiamentos em janeiro de 2008. Essas alterações legislativas e de funcionamento do cinema foram sugeridas pelo crescimento da produção audiovisual e pela pressão crescente das televisões privadas.

Contudo, o FICA funciona em regime literalmente paralelo ao ICA, que continua a conceder subsídios para o cinema, baseado em pareceres de jurís independentes; nesse sentido, várias vozes se levantaram perante a possibilidade de o FICA esvaziar as competências do ICA. No entanto, progressivamente, o FICA foi perdendo a sua capacidade de investimento, face ao seu subfinanciamento, culminando, em março de 2010, com a troca da Entidade Gestora do fundo (que passou da ESAF, do Grupo Espírito Santo, para o BANIF). Apesar de as estruturas governativas ainda depositarem confiança no fundo não é certo, em meados de 2010, que ele volte a funcionar.

A década política portuguesa acentuou esta indefinição das políticas do cinema e audiovisual, resultado de anos financeiramente frágeis, mas também devido às incertezas políticas da década: em 2005, por exemplo, houve uma

155 Disponível em <www.fica.pt>. O FICA foi criado pelo DL n.º 227/2006, de 15 de novembro e constituído pela Portaria n.º 277/2007, de 14 de março, que aprova o Regulamento de Gestão do Fundo.

transição política súbita aquando do retorno ao poder do Partido Socialista¹⁵⁶. Apesar da sua maioria absoluta, o cinema manteve um regime económico de recurso e nunca se voltará aos níveis de financiamento da transição de século.

Vale a pena referir, ainda nessa transição, que, sob a administração de Manuel Maria Carrilho, o ICAM assinou um acordo com a SIC (televisão generalista privada) para a produção de vários telefilmes, através da então criada SIC Filmes (um género explorado apenas esporadicamente, no passado, pela televisão pública, a RTP). O primeiro deles foi também exibido em janeiro de 2000 e terá sido aquele que mais sucesso teve em espectadores: *Amo-te Teresa* (2000), com cerca de 2,4 milhões¹⁵⁷. Durante esse ano, foram exibidos cerca de 10 telefilmes, quase ao ritmo de um por mês, possibilitando trabalho a novos realizadores e argumentistas. A crise económica que atravessou o mundo nos primeiros anos da década obrigou também ao cancelamento da produção, que previra mais séries de telefilmes cofinanciados pelo ICAM.

O último fôlego do Novo Cinema?

A década de 2000 foi bastante fértil em novas obras de muitos dos autores do Novo Cinema Português. O crescente número de filmes apoiados permitiu, ao contrário de outras décadas, vários realizadores voltarem a filmar e a manterem uma carreira cinematográfica. Nomes decisivos da história do cinema português – como Fernando Lopes e Paulo Rocha – tiveram a oportunidade de filmar novos projetos. Na liderança desse movimento, Manoel de Oliveira manteve a impressionante vitalidade demonstrada desde o início dos anos

156 Depois da subida ao poder da coligação PSD-CDS, o então primeiro-ministro, Duílio Barroso, foi convidado para chefiar a Comissão Europeia. A aceitação deste convite obrigou à nomeação de Pedro Santana Lopes para um novo governo. Contudo, depois de uma série de problemas políticos amplamente difundidos pelos média, o então presidente da República, Jorge Sampaio, dissolveu o parlamento e convocou eleições antecipadas, de onde saiu vitorioso o Partido Socialista, liderado por José Sócrates, que venceu com maioria absoluta.

157 Disponível em <http://industrias-culturais.blogspot.com/2004/05/dez-anos-de-historia-da-sic-1992-2002_11.html>.

90, registando sempre a produção de um filme por ano. Nesse sentido, esta década registou, mais uma vez, uma longa lista de obras produzidas pelo autor, considerado como o *mais velho realizador do mundo* ainda em atividade.

Algumas particularidades, contudo, foram relevantes nesta fase da carreira de **Oliveira**. A primeira foi a extraordinária mediatização do centenário do seu nascimento, comemorado no dia 11 de dezembro de 2008 a que se associaram as mais altas individualidades do estado português (que criou, inclusivamente, uma comissão de comemoração do seu centenário). O reconhecimento público deste centenário foi mundial e passou também pela atribuição de uma Palma de Ouro, no Festival de Cannes de 2008, pelo conjunto da sua obra; e por uma retrospectiva, que atravessou vários países, designada *Manoel de Oliveira Centennial Tour*. Em Portugal, a sua obra teve direito a uma retrospectiva integral no Porto e em Lisboa, e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves dedicou-lhe uma exposição. Curiosamente, o realizador festejaria o seu dia de anos a rodar um novo filme, *Singularidades de uma rapariga loura* (2009).

Dez anos antes, o início da década assinalou também outro marco na obra do realizador, com o lançamento de *Vou para casa* (2001). O filme teve um razoável sucesso público em França, tornando-o num dos filmes portugueses mais vistos de sempre (cerca de 350 mil espectadores). Também nesse ano, Oliveira realiza uma das suas obras mais emblemáticas, numa encomenda da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, *O Porto da minha infância* (2001), recuperando alguns dos lugares e afetos da sua cidade-natal, o Porto, fazendo uma revisitação histórica.

Durante esses anos, as obras de Oliveira dividem-se em dois tipos: **adaptações literárias e filmes históricos**. No primeiro caso, estão as adaptações a partir de Agustina Bessa Luís: *O princípio da incerteza* (2002) e *O espelho mágico* (2005); e uma adaptação de Eça de Queirós, o já citado *Singularidades de uma rapariga loura* (2009). No segundo caso, estão narrativas históricas que acentuam a vontade de um comentário pedagógico sobre a posição de Portugal no mundo: *Palavra e utopia* (2000), sobre a vida do Padre António Vieira; *Um filme falado* (2003), em que, numa viagem contemporânea de barco, e espectador

visita alguns marcos da cultura europeia e ocidental; *O quinto império – ontem como hoje* (2004), sobre a figura do rei D. Sebastião; ou *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007), uma viagem de um investigador que procura a verdadeira identidade de Cristóvão Colombo. Esta abordagem histórica tem levado a alguns comentários por parte dos investigadores que leem nestes filmes algumas contradições na própria abordagem de Oliveira, como é o caso de Carolin Overhoff Ferreira que nota como Oliveira “(...) oferece diversas abordagens para um assunto difícil: o desejo de expansão português e/ou europeu desde o século XVI até ao momento contemporâneo” (Ferreira, 2008: 64). No mesmo texto, a investigadora argumenta que à parte “da abordagem diversa desses filmes, todos eles sugerem que um dos aspectos do Quinto Império, a sua missão cristã, não é para ser contestado” (Ferreira, 2008: 86).

Para além desses filmes, sobram algumas curtas-metragens (como a participação, através do segmento *Recontre unique*, 2007, na série *Cada um o seu cinema*, encomenda para os 60 anos do Festival de Cannes); o filme-homenagem a Luis Buñuel, *Belle toujours* (2006); e, finalmente, *O estranho caso de Angélica* (2010), a recuperação de um antigo projeto do realizador (escrito em 1952, mas atualizado para esta versão), que estreou no Festival de Cannes de 2010. Esta década ficou também marcada pelo fim do relacionamento de Oliveira com o produtor Paulo Branco¹⁵⁸, que se iniciara no começo dos anos 80.

Oliveira viu também, a propósito do seu centenário, um aumento significativo dos estudos académicos feitos à volta da sua obra. Foram publicados longos artigos sobre o cineasta em revistas internacionais como: *Film Comment* (Rosenbaum, 2008), *Cineaste* (Rapfogel, 2008), *Sight & Sound* (Romney, 2008); e algumas edições especiais de estudos académicos: a revista *Dekalog* (Ferreira, 2008), um livro de Randall Johnson para a série *Contemporary Film Directors* (Johnson, 2007), o catálogo da exposição de Serralves (Fernandes, 2008), e o ca-

158 O primeiro filme não produzido por Paulo Branco foi *O espelho mágico*, em 2005. Desde então, Oliveira foi produzido pela Filbox (uma pequena produtora audiovisual do Porto), depois pela Filmes do Tejo e finalmente pela O Som e a Fúria.

tálogo do ciclo na Cinemateca Portuguesa (Costa, 2008). Como quase todos os investigadores notam, a pluralidade e complexidade do pensamento de Oliveira abre espaço para muitas pesquisas ainda por fazer.

Entretanto, **João César Monteiro**, outro dos nomes centrais de todo o cinema português, morre em 2004. Depois do já citado *Branca de neve*, Monteiro viu agravado o seu estado de saúde, tendo apenas tempo para filmar o que mais tarde se viu como o seu testamento cinematográfico: *Vai-e-vem* (2003), um filme baseado numa deambulação típica de Monteiro pelos seus lugares de eleição (como o Jardim do Príncipe Real, em Lisboa). A narrativa recupera uma personagem recorrente do autor, aqui designado por João Vuvu (que é apenas mais uma variação do seu João de Deus, que habitou os seus filmes dos anos 90) e sistematiza o pensamento cinematográfico do autor: câmara em plano geral, estática, som direto, importância da palavra, recorrência dos atos e referências sexuais, humor negro, erudição das alusões intertextuais. O filme tem um tom bastante ritualista (Oliveira, 2003) presente no próprio nome, e é preenchido de “movimentos interiores” (Cruchinho, 2008), que vão desde o título à movimentação da personagem principal durante o filme (em constantes oposições). Ficará célebre, nesse filme-testamento, o último plano: um olho do próprio cineasta, em grande plano, que dura alguns minutos, num último confronto com o espectador.

Durante toda a década, o realizador continuaria a ser alvo de uma admiração internacional e um dos autores mais estudado por académicos. A esse propósito, a Cinemateca Portuguesa publicou um importante estudo sobre a sua obra, reunindo muitos textos dispersos do próprio César Monteiro e textos críticos sobre os seus filmes e projetos. O livro, “João César Monteiro”, foi organizado por João Nicolau (Nicolau, 2005). Também foi editada, em Portugal, toda a sua obra integral em DVD.

Quem conseguiu retomar algum fulgor na carreira foi **Fernando Lopes**. Grande parte desse retorno deveu-se ao sucesso de *O delfim* (2001), um regresso à longa-metragem oito anos depois de *O fio do horizonte* (1993). O filme adapta o romance homónimo de José Cardoso Pires (*O delfim*, 1968) e retrata

um período específico da ditadura (final da década de 60), numa região rural de Portugal, a Galafura. As personagens representam um Portugal salazarento, machista, feito de proprietários de grandes latifúndios e da relação interior destas famílias. O filme saldou-se, à época, por um êxito crítico devido, sobretudo, a uma abordagem cinematográfica que voltava a alguma da estética de *Uma abelha na chuva* (1972), através da utilização de dois dos atores mais importantes da sua geração (Rogério Samora e Alexandra Lencastre). Foi também um razoável sucesso de público (37 mil espectadores). Desde aí, Lopes tem continuado a perscrutar as suas personagens em ambientes claustrofóbicos e contemporâneos, como o condomínio fechado de *Lá fora* (2004), também com a mesma dupla de atores; nas estações de serviço das autoestradas em *98 octanas* (2006); ou a traição tecnológica de um telemóvel em *Os sorrisos do destino* (2009). Na lógica desses filmes, Lopes posiciona-se como um espectador atento do mundo e das suas subtis transformações, tanto tecnológicas como sentimentais, embora esses filmes tenham sido recebidos com alguma frieza e com uma sensação de algum esvaziamento criativo.

Com carreiras mais fragmentárias, apareceram Paulo Rocha e José Fonseca e Costa. No caso do primeiro, assinaria uma obra de algum fulgor ainda no início da década, *A raiz do coração* (2000), sobre um grupo de travestis que animam a cidade de Lisboa, e apenas voltaria com uma obra menor, *Vanitas* (2004), ainda e sempre com a sua atriz-fetice, Isabel Ruth. Com uma condição física muito frágil, Rocha vai perdendo a influência decisiva que mantivera até à década de 80. No caso de Fonseca e Costa, a obra do realizador também se resume a duas longas-metragens: *O fascínio* (2003) e *Viúva rica, solteira não fica* (2006). Ambos são filmes que demonstram o lugar do realizador no cinema português: a tentativa de equilíbrio entre o cinema de autor e um cinema com maior pendor comercial. A qualidade de produção é sempre assinalável, em histórias que regressam a um Portugal interior e onde as personagens são confrontadas com as suas próprias fraquezas. Os filmes são também exercícios de género: o fantástico no caso de *O fascínio* e a comédia negra no caso de *Viúva rica, solteira não fica*. O realizador terminou a década com a realização do do-

cumentário *Os mistérios de Lisboa* (2009), adaptando um guia turístico escrito por Fernando Pessoa em 1925.

Finalmente, ainda uma referência para um dos nomes centrais do *Novo Cinema*, **António da Cunha Telles**. O realizador/produtor tem ainda oportunidade para realizar um filme, *Kiss me* (2004), uma espécie de tentativa frustrada de criar uma Marilyn Monroe portuguesa, através da modelo/atriz Marisa Cruz. Mas será através da sua atividade como produtor (com a sua filha, Pandora) – na Filmes do Fundo – que continuou a garantir um papel de relevância no cinema português.

Dos nomes surgidos nos anos 80, mantiveram a sua carreira nesta década João Botelho e João Mário Grilo. No caso do primeiro, Botelho prosseguiu um trabalho de adaptação de diferentes textos relevantes da literatura portuguesa. Foi assim que começou o século, com *Quem és tu?* (2001), baseado em *Frei Luís de Sousa* (1844), de Almeida Garrett, um dos clássicos do teatro português. A adaptação é bastante fiel, até na forma como o filme se apresenta: um autêntico teatro filmado. Seguiram-se, ainda nas adaptações, *O fatalista* (2005), a partir da obra homónima de Denis Diderot; e *A corte do norte* (2008), a partir do romance de Agustina Bessa-Luís. Nesses filmes, Botelho é mestre na caracterização de época, e na forma clássica com que filma esses enredos (câmara em plano geral, poucos movimentos e uma teatralização dos diálogos), tornando-se quase no mais fiel discípulo de Manoel de Oliveira. *Quem és tu?* e *O fatalista* estiveram presentes no Festival de Veneza. Para além das adaptações, Botelho fará uma comédia, *A mulher que acreditava ser presidente dos EUA* (2003) e *Corrupção* (2007), um projeto bastante incómodo na carreira do realizador, já que acabou por recusar ser creditado na cópia comercial do filme. No caso de Grilo, a década teve episódios no seu início: *A falha* (2000), a partir do romance de Luís Carmelo, e *451 Forte* (2000), um filme feito para televisão; e no final: o documentário *O tapete voador* (2008) e a ficção *Duas mulheres* (2010). Grilo, contudo, manteve uma influência decisiva no cinema português devido à sua importância no crescimento da investigação universitária em estudos filmicos e através da sua função de professor na Universidade Nova de Lisboa, influenciando uma geração de jovens investigadores.

A geração dos anos 90 atinge a maturidade

Da geração de 90 – se assim podemos designar a obra de alguns autores que nasceram cinematograficamente no final dos anos 80 e início dos anos 90 – destaca-se a obra seminal de três autores: Pedro Costa, João Canijo e Teresa Villaverde. Com filmes determinantes na década de 2000, esses três autores são a garantia de um cinema português de qualidade e que prima por **um olhar individual sobre o mundo**. Os três, cada um utilizando diferentes estratégias, trouxeram ao cinema português uma postura ética que resulta, em todos eles, numa visão política do cinema (no sentido em que, nos seus filmes, as personagens e as suas histórias reivindicam uma análise sobre o mundo que estão a mostrar). Destes três, apenas Villaverde tem tido uma carreira mais fragmentada.

Nesse contexto, podemos dizer que a década de 2000 nasce com uma obra decisiva: *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa. Cineasta radical, Costa iniciou-se no final da década de 80, com *O sangue* (1989), mas foi com *Ossos* (1997), que o realizador se concentrou num projeto de vida muito particular: o bairro das Fontainhas, em Lisboa. Será, contudo, com *No quarto da Vanda*, que Costa inicia um método que passará a ser a sua marca autoral: munido de uma pequena câmara de vídeo digital, ele desloca-se, todos os dias, para o bairro, filmando determinadas pessoas (como Vanda Duarte, que dá o nome ao filme), nos seus mais pequenos dramas diários. É nessa paciência que Costa descobre uma hibridez entre documentário e ficção, depositando toda a construção narrativa numa montagem que demora meses. E mesmo num bairro degradado e no limiar da salubridade, Costa revela a beleza intrínseca das coisas. Com este filme, Costa desperta para o mundo, que o descobre, maravilhado. *No quarto da Vanda* estará em Cannes e vencerá um prémio especial do júri em Locarno.

Nas palavras do próprio realizador, o seu cinema passa pelo “(...) compromisso de não abandonar (...), por tentar que o cinema seja uma experiência mais normal, de todos os dias, mais constante, mais dedicada, tendo uma correspondência com a realidade” (Hereidero, 2009: 5). Devido às intensas retrospectivas que passam por todo o mundo, Costa terá tempo para explicar, várias vezes, aquilo que pretende com o seu cinema: “Para mim, a função primária do

cinema é fazer sentir em nós que alguma coisa não está certa. Não há aqui diferença entre documentário e ficção” (Costa, 2005: 131). Nestas palavras, Costa continuamente reforça a hibridizade de género que advoga para o seu cinema e que tem consequências éticas muito importantes:

“Nunca, na minha vida, pensei: estou a fazer um documentário? Estou a fazer uma ficção? Quais são as formas de fazer uma ou a outra? Elas não existem. Nós filmamos a vida. (...) quanto mais eu impedir o espectador de sentir prazer em ver-se no ecrã – porque eu não quero isso – mais terei o espectador contra mim, talvez até contra o próprio filme; mas, pelo menos, ele estará, espero, confortável e em guerra.” (Ibidem: 135).

Costa prosseguirá este método, primeiro com um encontro feliz com os cineastas Dannielle Huillet e Jean-Marie Straub que origina o filme *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), uma composição admirável sobre o que é a montagem de um filme, num ambiente rigoroso desta dupla de cineastas, que “perdem” tempo à procura de um sorriso na transição entre dois planos. Mais tarde, o realizador atingirá o apogeu criativo com *Juventude em marcha* (2006), filme que prossegue o seu método e as personagens de *No quarto da Vanda*, mas levando-o a um limite estético incomparável. Desta vez, Costa seguirá Ventura, um velho africano que se perde entre o bairro antigo e as novas habitações construídas para os habitantes desse bairro. O filme estreará, no meio de estrelas firmadas do cinema mundial, na competição principal do festival de Cannes.

Alavancado pela visibilidade mundial desta presença na competição oficial, um pouco por todo o lado Costa vai sendo revelado com artigos nas mais variadas publicações mundiais e com um redescoberta de toda a sua obra, através de retrospectivas que vão desde o Japão (o primeiro país a dedicar um ciclo ao autor), passando pelos Estados Unidos e terminando na Austrália¹⁵⁹.

159 “Still Lives: The Films of Pedro Costa” é o nome da retrospectiva mais organizada da obra do autor e que esteve presente em muitas cidades dos Estados Unidos e Canadá e que depois viajou para Londres, Melbourne, Madrid e Bolonha. Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/detalhe.aspx?newsid=345>>. Acesso em 28 de Agosto de 2009.

Ao longo da década, Costa também realizou algumas curtas-metragens: *6 bagatelas* (2003), ainda com material sobre os realizadores Straub/Huillet; *Tarrafal* (2007), integrado no projeto colectivo *O estado do mundo*, encomenda da Fundação Gulbenkian; e *A caça ao coelho com pau* (2007), parte do projeto *Memories*, encomenda do Festival de Cinema de Jeonju. No final da década Costa ainda apresentou um documentário sobre a cantora Jean Balibar: *Ne change rien* (2009), filmado a preto e branco e que mostra a lenta e aturada construção das músicas de uma cantora e da sua banda.

A marca de Pedro Costa no cinema contemporâneo é já persistente e trouxe o cinema para outro patamar de relação com o mundo e com uma ética da arte. Essa postura política de Costa é radical nos seus pressupostos, mas simples na forma de encarar o contexto social que apresenta. Nas palavras de Jacques Rancière, no cinema de Costa, a

“atenção a todas as formas de beleza que as casas dos pobres podem apresentar – como a escuta das palavras muitas vezes anódinas e repetitivas, no quarto da Vanda ou no apartamento novo onde a encontramos desintoxicada, mais gorda e mãe da família – não releva (...) nem do formalismo estetizante nem da deferência populista. Inscreve-se noutra política da arte. Esta política é estranha à que constituía em espectáculo o estado do mundo para apelar à tomada de consciência das estruturas da dominação.” (Rancière, 2009: 60).

Rancière analisará, por exemplo, a forma como Ventura, em *Juventude em marcha*, visita uma exposição na Gulbenkian e os contrastes de poder (de diferentes níveis) que são estabelecidos. O cinema de Costa é assim, um cinema que nos mostra um confronto direto com o espectador e o seu mundo, ao mesmo tempo que as suas imagens e os gestos das suas personagens revelam a poesia que todos os lugares emanam.

Costa foi sendo objeto dos mais variados e diversos estudos, um pouco por todo o mundo. Desses, deverá destacar-se a monografia *Cem mil cigarros* (Cabo, 2009), coordenada por Ricardo Matos Cabo e que congrega textos de diversos académicos e críticos de cinema de todo o mundo (como Rancière,

Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum, Thom Andersen ou Jacques Lemière). Também é notada a crescente passagem dos filmes de Costa para os museus, quer através das retrospectivas, quer através de instalações feitas propositadamente para esses espaços. Como corolário dessa descoberta mundial do autor, várias revistas especializadas (como *Cahiers du Cinema*, *Film Comment* ou a *Cinema Scope*) apresentam os filmes de Costa nas listas dos filmes da década.

Com um processo radicalmente diferente, Canijo também consolidou a sua obra cinematográfica nos anos 2000. Depois de um longo período de abstinência cinematográfica (em grande parte da década de 90 realizou trabalhos para televisão), regressou em força com *Sapatos pretos* (1998). É, contudo, no início da década que principia uma fase de grande maturidade, apresentando *Ganhar a vida* (2001), um filme sobre a comunidade emigrantes portuguesas no arredores de Paris, filmado em vídeo digital. Será o seu filme subsequente que figura como uma das suas obras mais importantes (e uma das mais interessantes de todo o cinema português): *Noite escura* (2004). Nesse projeto, conjugam-se as principais características do autor: uma atenção por uma estética hiper-realista; a utilização de um texto clássico (no caso *Ifigénia em Áulis*, de Eurípides) como suporte narrativo; e uma necessidade de análise sobre um imaginário português (que atinge, nos seus filmes, uma sordidez impressionante). *Noite escura* conta a história de uma família, dona de uma casa de alterne, que tem que sacrificar a própria filha para pagar uma dívida a uma máfia russa. O filme passa-se em apenas uma noite, ao redor dessa casa de alterne e com um profundo trabalho visual e sonoro que mistura as histórias desencontradas desta família e das prostitutas que trabalham na casa. O projeto marca também o apogeu de um conjunto de actores, como Fernando Luís, Rita Blanco e Beatriz Batarda, e um método de trabalho do filme que passa por uma construção baseada nos ensaios e nas improvisações dos actores, que mais tarde será profusamente desenvolvido.

O filme, para além de uma presença em Cannes, foi recebido entusiasticamente em Portugal, como denota a frase do crítico de cinema João Miguel Tavares: “Dizer que *Noite Escura* é um dos melhores filmes da história do cinema

português não é um elogio – é uma evidência” (Tavares, 2004: 12). Mais tarde, Canijo voltaria à tragédia grega com *Mal nascida* (2007), um filme que continua o estilo bastante violento dessas narrativas, e prolonga a deambulação do autor por retratos diversos de um Portugal escondido. A marca decisiva desse cinema pessoal está na capacidade de penetrar num imaginário português profundo, bastante pouco mediático e que ostenta uma invulgar brutalidade. Nesse sentido, grande parte da originalidade de Canijo no cinema português passa pela radicalização realista do seu universo e por uma invulgar sequência de cenas antológicas de violência física e psicológica. Como noutra local demonstramos (Ribas, 2011: 81-92), os filmes do realizador discutem complexos sistemas de representação cultural, relacionando-se com trabalhos sobre a identidade cultural portuguesa de autores como Eduardo Lourenço ou José Gil, e relatando características culturais como a passividade ou o medo de afrontar o poder. O universo pessoal e autorístico de Canijo já é, por isso, marcante no cinema português.

O autor termina a década com a realização de um documentário, *Fantasia lusitana* (2010), que se revela como um olhar singular e, ao mesmo tempo, negro sobre a vida portuguesa durante a Segunda Guerra Mundial. O filme confronta dois níveis: o mito da imparcialidade do regime (que serviu como método de controlo do país) com os registos literários de vários refugiados que passaram por Portugal nessa altura, em que se denuncia o contraste entre a guerra e uma cidade (Lisboa) alegremente alheia ao conflito. O confronto desta identidade histórica com os seus filmes de ficção dão à obra de Canijo uma profundidade identitária sem precedentes no cinema português.

Finalmente, resta Teresa Villaverde, cuja década foi inconstante. Depois do muito celebrado *Os mutantes* (1998), a realizadora fez um filme muito pessoal e autobiográfico *Água e sal* (2001), que, apesar de algumas marcas evidentes de autoria, tornou-se demasiado invisível. Voltaria mais tarde com um filme radical e próximo da rebeldia de *Os mutantes*, também com a atriz Ana Moreira como protagonista: *Transe* (2006), a história de uma mulher de leste que faz uma longa caminhada pela Europa como prostituta. A proposta estética e ética da autora prolongava as suas preocupações sociais e a forma como o

futuro *européu* ainda é uma miragem para essas personagens ainda adolescentes. A mesma ideia estava já presente na sua curta-metragem *A Cold Wa(ter)* (2004), embora num registo mais experimental. Ainda nesta década, Villaverde foi a autora de um documentário sobre o artista Pedro Cabrita Reis, *A favor da claridade* (2004).

Também outros autores “nascidos” na década de 90 apresentaram algumas obras marcantes. **Manuel Mozos** é um deles: com uma carreira muito fragmentária, o autor continua a ser presença importante do universo do cinema português: por um lado através do seu trabalho no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, e, por outro, através da sua presença, na equipa técnica, em vários filmes portugueses. Curiosamente, na sua filmografia, Mozos começa a década em 2003, com o lançamento de *Xavier*, um dos filmes esquecidos do cinema português, já que fora produzido em 1992. No entanto, o filme teve uma excelente recepção crítica, que viu nele um dos mais relevantes retratos do Portugal dos anos 90. Mozos voltará à realização no final dos anos 2000, primeiro com a longa-metragem *4 Copas* (2008), um retrato de uma família na Lisboa do novo século e das fragilidades da relação familiar; e terminando com um documentário de grande fulgor, *Ruínas* (2009), onde revisita alguns dos locais mais icónicos de um Portugal agora em ruínas, confrontando essa realidade com textos antigos de pessoas que estiveram nesses espaços. De certa forma, o filme confronta duas épocas: o presente, onde se veem as ruínas, e um passado áureo onde essas ruínas eram fulgurantes espaços de vida.

Ainda nesse grupo de autores, pode falar-se de **Joaquim Sapinho e Edgar Pêra**. No caso de Sapinho, o seu primeiro filme, *Corte de cabelo* (1995), saldou-se por um êxito inesperado e pela presença de um novo olhar sobre a realidade portuguesa. Nessa década, Sapinho realizou uma ficção *A mulher polícia* (2003) e o documentário *Diários da Bósnia* (2005). Pêra, por outro lado, demonstrou ser o grande cineasta *underground* português realizando filmes bastante experimentais na sua abordagem narrativa e cinematográfica. Nessa década, o cineasta apresentou a sua primeira longa-metragem de maior fôlego e com distribuição comercial: *A janela (Maryalva mix)* (2001). O filme é um olhar sobre

uma certa Lisboa de bairro, mas trabalhada intensamente na montagem (tanto imagem como som), criando uma vertigem da mistura da imagem muito próxima da estética das novas tendências urbanas (como a manipulação de vídeo em contexto de discoteca). Mas Pêra teve também uma atividade na realização de documentários, de que se destacam *És a nossa fé* (2004) e *Movimentos perpétuos (Cine-Tributo a Carlos Paredes)* (2006).

O cinema comercial implanta-se

Uma das grandes novidades da **primeira década do século XXI, foi o crescimento e implantação do cinema comercial**. Se tanto nos anos 80, como nos anos 90, o cinema comercial apenas teve alguns grandes fogachos (*O lugar do morto*, 1984, e *Tentação*, 1997, são os maiores exemplos), na década de 2000 a possível indústria portuguesa teve alguns casos de sucesso no *box-office*, sobretudo com o trabalho continuado de alguns realizadores. Contudo, essa implantação do cinema comercial far-se-á, muitas vezes, através de uma certa colagem a uma estética televisiva, apostando numa história simples, mas com alguns detalhes *mediáticos*: narrativas sobre escândalos políticos, atores televisivos, atrizes/modelo, uma forte aposta no marketing (por parte das televisões privadas que apoiam a produção), cenas de sexo, entre outros.

Curiosamente, o principal autor comercial da década de 90 (e que já se estreara nos anos 80), Joaquim Leitão, apenas realizará dois filmes: *20,13* (2006) e *A esperança está onde menos se espera* (2009), mas cujos resultados são catastróficos, tanto ao nível de bilheteira como no projeto cinematográfico do autor. O acontecimento maior da década, a este nível, foi aquele que, até agora, detém o recorde de bilheteira em Portugal: *O crime do Padre Amaro* (que fez cerca de 380 mil espectadores). Executado por um realizador vindo do universo televisivo, Carlos Coelho da Silva, o projeto apareceu como um autêntico filme-choque, apresentando o clássico de Eça de Queirós sobre um padre que se apaixona por uma rapariga, através de uma estética do *soft-porno*, apoiado na beleza física de uma modelo sem experiência prévia como atriz, Soraia Chaves. Sem sutilezas e sem pretensões artísticas, mas com uma promoção arrasadora por

parte de uma televisão privada, o filme foi um sucesso público e, ao mesmo tempo, abatido pela crítica. O projeto foi suportado por uma nova produtora, a Utopia Filmes, que, com uma postura agressiva, arrancava com uma nova visão do cinema português.

Foi no seio dessa produtora que nasceu mais uma das grandes polémicas em Portugal: *Corrupção*¹⁶⁰. O filme seria realizado por João Botelho, um dos nomes centrais do cinema português desde os anos 80, mas acabaria por não ser assinado por ele. Depois de uma disputa na mesa de produção entre Botelho e o produtor do filme, Alexandre Valente, Botelho acabaria por renegar a obra, recusando assiná-la. Nascia assim o primeiro filme português sem realizador. O projeto, ainda assim, acabaria por fazer um excelente resultado de bilheteira, com mais de 200 mil espectadores. Numa lógica subsequente a este filme, o produtor Alexandre Valente assumiu a realização de *Second Life* (2009), com a mesma aposta estética da produtora, mas com piores resultados, tanto a nível de bilheteira como de coerência cinematográfica.

Curiosamente, um dos mais consistentes autores comerciais portugueses, durante essa década, acabou por ser **António-Pedro Vasconcelos** que, de certa forma, inaugurou os sucessos de bilheteira no cinema português já nos anos 80 com o citado *Lugar do morto*. Depois de um regresso fulgurante com *Jaime* (1999), a década começou com o filme menos bem recebido: *Os imortais* (2003), uma história onde o autor regressava à temática da guerra colonial. Já no final da década, o realizador voltaria aos sucessos com *Call Girl* (2007), uma história de suborno a um presidente de câmara através de uma prostituta de luxo; e *A bela e o paparazzo* (2010), uma comédia romântica, passada em Lisboa, entre uma atriz e um fotógrafo de escândalos, que pretendia aproximar-se das comédias à portuguesa dos anos 40. Entre um cinema com marca intelectual e um com propensão comercial Vasconcelos tenta um equilíbrio muito difícil, que

nunca agradará à crítica de cinema e que motivará intensas discussões nos jornais aquando da estreia dos filmes.

Para além de Vasconcelos e com a hibernação de Leitão, surge o novo *enfant terrible* do cinema comercial: Leonel Vieira. Desde o seu início “prometedor” no final dos anos 90, com *Zona J* (1998), que obteve mais de 240 mil espectadores, Vieira prossegue um programa específico. Ainda trabalhou com outras produtoras em: *A selva* (2002), uma adaptação de Ferreira de Castro numa coprodução luso-brasileira, e *Um tiro no escuro* (2005); mas acabaria por criar a sua própria estrutura de produção, a Stopline Films, que produziu *O julgamento* (2007) e o polémico *Arte de roubar* (2008). Este último filme pode ser considerado o protótipo de projeto realizado por Vieira: um argumento bastante ritmado, com muitas cenas de ação e humor, uma estilização visual publicitária, numa tentativa de criar um *blockbuster* português. Também por isso, numa decisão polémica, Vieira assumiu, neste filme, os diálogos em inglês (tendo em vista um potencial de mercado fora do país). Contudo, o mercado português não tem reagido bem aos seus filmes, já que eles têm feito números bastante modestos, entre 10 mil a 30 mil espectadores (exceptuando *A selva*, que atingiu 80 mil espectadores). Também a sua distribuição internacional não tem conseguido o impacto desejado e os resultados foram nulos.

Uma nova estrutura de produção também surgiu no mercado português, recuperando uma antiga marca de produção de música: a Valentim de Carvalho. A sua divisão para o cinema (Valentim de Carvalho Filmes) adoptou uma postura de criação de produtos para o grande mercado, de que o exemplo mais mediático foi *Amália, o Filme* (2008), um *biopic* sobre a lenda do fado e figura cimeira da cultura portuguesa do século XX, Amália Rodrigues. Com uma linguagem típica de um cinema comercial visualmente bem produzido, o filme aproxima-se de uma estética televisiva e com os pressupostos já enunciados noutros autores do cinema comercial. Para esse projeto, a produtora escolheu Carlos Coelho da Silva como realizador. Produtora e realizador juntaram-se, de novo, no projeto *Uma aventura na casa assombrada* (2009), a primeira tentativa portuguesa de fazer um filme específico para um público infanto-juve-

160 O filme adapta a história pessoal de Carolina Salgado, uma ex-prostituta e ex-companheira de Pinto da Costa, um dos mais influentes homens do Norte, devido à presidência do F.C.Porto, um dos mais carismáticos e vencedores clubes de futebol portugueses.

nil, aproveitando o sucesso da série de livros que adapta (a série *Uma Aventura*, 1982-2010, da autoria de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada).

Nesse contexto, o cinema comercial português atingiu uma certa maturidade nesta década. No entanto, a contínua situação de fragilidade do mercado português nunca permitirá o crescimento, ou mesmo sustentação, de várias dessas produtoras audiovisuais, cuja viabilidade é desafiada a todo o momento.

Ruturas (das curtas às longas: novos valores para o futuro)

O início da década marca um ponto nevrálgico da emergência de novos cineastas no panorama português. Essa pequena revolução deu-se em paragens menos mediáticas, através de um conjunto de realizadores que, apesar das suas diferenças, começaram a **experimentalizar no campo da curta-metragem**. Sinal dessa vitalidade é a publicação de um artigo no jornal *Público*, da autoria de um dos mais eminentes críticos de cinema portugueses, Augusto M. Seabra, que chamava a atenção para um possível nascimento de uma geração de cineastas¹⁶¹ que trabalhavam especificamente na curta-metragem (Seabra, 2000: 11). Este movimento nas curtas-metragens teve o seu momento fulcral, desde o início da década de 90, anualmente, no Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde, que funciona como um radar da produção nacional. Esta exploração da curta-metragem foi um efeito direto da diversificação das políticas de apoio ao cinema iniciadas logo no início da década de 90 (quando nasceram os apoios específicos a curtas-metragens). Mas o período decisivo para o crescimento exponencial da produção de filmes de curta duração deu-se apenas no final da década, com o aumento significativo dos apoios públicos: “no período 1998/2000 foram (...) apoiadas [pelo ICAM] 59 curtas-metragens” (Costa, 2000: 6), ao contrário das 22 que foram produzidas desde que em 1992 foram introduzidos apoios específicos a curtas-metragens¹⁶². Esse apoio massivo a esse for-

mato possibilitou uma janela de oportunidade para a experimentação e para o surgimento de novos valores que tinham, assim, a possibilidade de se mostrar.

É no ano 2000 que a Agência da Curta Metragem publica um interessante estudo denominado “Geração Curtas”, que permitiu fazer um balanço da produção de curta-metragem na década anterior. À distância, poderemos ver agora que seria nesses anos de final de década e do início do século XXI que uma série de novos realizadores começaria a experimentar diferentes abordagens no formato curto. Entre eles estavam nomes como **Sandro Aguilar** (*Estou perto*, 1997; *Sem movimento*, 2000; *Corpo e meio*, 2001), **Miguel Gomes** (*Entretanto*, 1999; *Inventário de Natal*, 2000; *31*, 2001); **Raquel Freire** (*Rio Vermelho*, 1999); **António Ferreira** (*Respirar (debaixo d'água)*, 2000); **Tiago Guedes/Frederico Serra** (*O ralo*, 1999; *Acordar*, 2001); **Jorge Cramez** (*Erros meus*, 2000; *Venus Velvet*, 2002). Para além desses autores, outros integraram esse novo “movimento” já com curtas-metragens na década de 90, como **Marco Martins**, **João Pedro Rodrigues** ou **Margarida Cardoso**, entre outros.

Entre todos há algumas características comuns, apesar da sua diversidade criativa e isso sente-se, sobretudo, na necessidade de pensar a estética própria do filme (e da curta-metragem como género). Também as histórias (apesar de muito diferentes entre os realizadores) provam que há uma certa distância de um discurso enraizado no cinema português sobre a sua diferença, como nota Augusto M. Seabra: “Um dos dados mais interessantes da proliferação de curtas metragens nos últimos anos é o facto de ocorrer exteriormente à reiteração de uma tal ‘diferença portuguesa’” (Seabra, 2000: 15). Para Seabra, apesar da existência de diferenças, nesta Geração Curtas **predomina um cosmopolitismo com evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo**” (Ibidem: 11).

Para além das novas circunstâncias cinematográficas desses filmes, apareceu também um novo paradigma de produção, com o surgimento de diversas estruturas de produção novas como reflexo do apoio constante do ICAM. Outra mudança, radical, deu-se com a **massificação da produção em vídeo digital** que, de certa forma, passaria a constituir uma realidade alternativa ao cus-

161 Seabra teve o cuidado de titular o seu artigo com o plural: “Gerações Curtas”.

162 Ainda nos anos 70 foram apoiadas algumas curtas-metragens, embora no início dos anos 80 esses apoios tenham sido interrompidos por manifesta falta de dinheiro, concentrando os apoios em longas-metragens (Seabra, 2000b: 13-14).

to exagerado da película¹⁶³. Passaríamos a contar, nesses anos, com produtoras como O Som e a Fúria, Zed Filmes, Rosa Filmes, Contracosta, Terrafilmes, o núcleo à volta dos Artistas Unidos e até a passagem à produção cinematográfica de produtoras de publicidade, como a Krypton ou a Diamantino Filmes.

Apesar das curtas-metragens terem tido alguma difusão para além dos festivais (houve um pico de estreias comerciais em 2003, com 16 curtas distribuídas em complemento com longas-metragens¹⁶⁴), a grande importância destas gerações curtas foi a passagem desses realizadores para a longa-metragem. A relevância futura da década de 2000 passará certamente também (mas não só) pelas primeiras obras desses realizadores. Convém lembrar, também, que, para essa conjuntura, muito ajudou a criação de subsídios específicos para a produção de primeiras (e segundas) obras de longa-metragem pelo ICAM, em 1996¹⁶⁵. É, pois, neste sentido, que poderemos dizer que a década de 2000 foi também uma década de primeiras obras, muitas delas recebidas com bastante entusiasmo e que voltaram a ser recompensadas com a presença nos maiores festivais internacionais.

Logo em 2000, surgiu a primeira obra de João Pedro Rodrigues, *O fantasma* (2000), que já tinha obtido algum impacto crítico, em festivais, com a sua curta *Parabéns!* (1997). *O fantasma* é uma aventura por uma Lisboa noturna e quase desconhecida e inaugura uma temática frontalmente gay que popularizou Rodrigues em muitos festivais gays e lésbicos que foram aparecendo por todo o mundo. Para além disso, com uma presença em Veneza, Rodrigues granjeou também uma forte personalidade cinematográfica, muito diferente de tudo o que se vira até então. Mais tarde, Rodrigues apresentaria ainda *Odetta* (2005), sobre um par improvável que se junta depois da morte (física ou psi-

cológica) dos seus amores; e *Morrer como um homem* (2009), um filme sobre um travesti que quer mudar de sexo e tem uma relação conflituosa com o seu namorado. Ambos estiveram presentes em Cannes. Rodrigues é um autor com um olhar bastante personalizado, mostrando uma realidade urbana bastante diversa do panorama dominante no cinema português e trabalhando, muitas vezes, no interior dos códigos dos géneros cinematográficos.

Um outro grupo de cineastas surgiu com obras de estreia bastante interessantes: Marco Martins e a dupla Tiago Guedes/Frederico Serra. Esses cineastas têm em comum a particularidade de terem vindo da publicidade, género onde gozam de grande prestígio e onde possuem um portfólio de projetos para diversas marcas empresariais. Estes filmes publicitários são marcados por uma estilização minuciosa da imagem, e permitiram desfrutar, para isso, de grandes orçamentos e de uma capacidade contínua de experimentação. Marco Martins, por exemplo, surpreendeu o panorama cinematográfico português com *Alice* (2005), um filme baseado numa história verídica sobre Mário, um pai que altera toda a sua vida para procurar a filha que desapareceu. A desestruturação toma conta do núcleo familiar, afastando progressivamente Mário e Luísa (a mãe). Essa linha narrativa coloca-se no centro de uma construção cinematográfica que aposta numa visão de Lisboa estilizada, com azuis esverdeados sob uma chuva ininterrupta e invernososa. Foi um dos grandes choques do cinema português com o real, o que valeu um razoável sucesso público (34 mil espectadores) e uma presença no Festival de Cannes. Já no final da década, Martins apresentou a sua segunda longa-metragem, *Como desenhar um círculo perfeito* (2010), uma história sobre um amor entre irmãos, de novo passada numa Lisboa fria e chuvosa, e que demonstrou a capacidade do realizador conseguir construir histórias intensas sobre relações tempestuosas e contraditórias (neste filme é toda a família que vive num confronto silencioso).

Tiago Guedes/Frederico Serra apareceram no cinema já com algum currículo em telefilmes (Tiago Guedes já tinha realizado três telefilmes para a SIC e RTP, um deles em parceria com Frederico Serra) e curtas-metragens. A sua estreia nas longas deu-se com *Coisa ruim* (2005), uma experiência no cinema

163 Discutimos, em mais detalhe, o panorama de produção das curtas-metragens na década de 2000, no texto: "O futuro próximo - dez anos de curtas-metragens portuguesas (2000-2009)" (Ribas e Dias, 2010).

164 Cinema Portugal 2007. Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/catalogo/catalogo.html>>.

165 Ainda nos anos 90 serão apoiadas longas que se estreiarão nos anos 2000 de João Pedro Rodrigues, Raquel Freire ou Margarida Cardoso.

de terror, localizado numa aldeia do interior de Portugal e que levaria o filme a fazer algum culto pelos fãs do género. Será, contudo, com *Entre os dedos* (2008) que os cineastas atingiram a sua maturidade fílmica, apresentando uma história realista a que aplicam a estrutura narrativa do filme-mosaico. No filme confluem várias histórias: uma família de desempregados que vive no exterior de Lisboa e que enfrenta tempos difíceis de desemprego; um filho que, prestes a morrer, não se relaciona bem com a mãe; e uma enfermeira que não consegue compreender o pai, um ex-soldado da guerra colonial com sintomas de *stress* pós-traumático. Desde a temática (o desemprego, as margens sociais, a doença) até à construção das cenas, o filme mostra uma necessidade da ficção voltar a encarar o real, detalhando a vida contemporânea. Para além disso, a imagem a preto e branco e a câmara ao ombro mostram uma tentativa de trabalhar visualmente o filme.

Com uma promissora curta-metragem e trabalhando totalmente fora dos centros de decisão apareceu António Ferreira, cujo *Respirar (debaixo d'água)* (2000) ganhou respeito no mundo cinematográfico. Sediado em Coimbra, Ferreira estreou-se nas longas com *Esquece tudo o que te disse* (2002), um drama sobre uma família de alta burguesia, onde se demonstra a capacidade de Ferreira trabalhar os seus atores para criar ambientes dramáticos com uma história linear. O realizador terminaria a década com uma adaptação de um conto de José Saramago, *Embargo* (2010). Também Jorge Cramez, depois de um percurso interessante nas curtas, rompeu pelas longas com um subversivo *O capacete dourado* (2007), que mostrou, mais uma vez, como o cinema português gosta de personagens marginais e de jovens adultos em crise. É também dentro dessa lógica que surge Hugo Vieira da Silva com *Body rice* (2006), um filme radical sobre estados de sítio da juventude, numa paisagem desolada do Alentejo, mostrando a reação de jovens burgueses a uma cultura de drogas.

Outro núcleo de produção se juntou a essa nova vaga ancorado na produtora O Som e a Fúria, criada para sustentar uma vaga enorme de curtas-metragens e que apoiou a estreia nas longas de Miguel Gomes e Sandro Aguilar. O primeiro surgiu com *A cara que mereces* (2004), um exercício iconoclasta sobre

as formas de regresso à infância, povoado de citações cinéfilas¹⁶⁶. Com uma recepção fria (só recuperada mais tarde), Gomes só se tornou uma certeza cinematográfica com o sucesso tremendo de *Aquele querido mês de Agosto* (2008). O filme coloca-se, durante o mês de agosto, no interior de Portugal e é, na verdade, uma mistura de três diferentes registos: o carácter documental das festas de aldeia (a primeira parte); a ficção pré-escrita sobre um casal de jovens nas suas férias de verão (a segunda parte); e uma espécie de *making of* do filme que é transversal a toda a narrativa. O resultado é um híbrido, sem classificação, mas que é capaz de surpreender pela sinceridade do gesto e da forma como trata as suas personagens (verídicas ou ficcionais). Nas palavras de Luppi Bello, Miguel Gomes “comete a proeza de, sem quaisquer laivos de autocomplacência e no registo do humor, uma doçura e uma estima pelo humano absolutamente raros, elevar à estatura de figuras de tragédia grega as personagens ‘banais’ [de um filme que tem] um olhar desideologizado e, por isso, límpido, verdadeiramente realista” (Bello, 2009). O filme esteve em Veneza e fez um percurso invejável por vários festivais, arrecadando diversos prémios. O seu sucesso em Portugal permitiu uma bilheteira de cerca de 20 mil espectadores e o filme tem estreado comercialmente em vários países (França, Brasil, Bélgica, México). No panorama da crítica internacional, com este filme, Gomes tornava-se mais um nome referência da inclassificável cinematografia portuguesa.

Sandro Aguilar, pelo contrário, apenas avançou para a longa-metragem quase no final da década, com *A zona* (2009), que, infelizmente, teve fraca bilheteira e muita incompreensão (até em festivais), devido à estrutura labiríntica e não-linear do seu argumento. Ainda assim, gostaríamos de arriscar que se antevê em Aguilar um dos autores mais promissores do cinema português, confirmando-o como um cineasta visual, capaz de criar ambientes puramente cinemáticos e com uma concentração total na cena (que vale quase por si própria). Essa recusa da linearidade, num tempo de formatação narrativa, afasta

166 Miguel Gomes foi, em grande parte dos anos 90, um dos mais destacados críticos de cinema do jornal *Público*.

o espectador comum que não consegue ser atraído para a história. Contudo, o filme é espantosamente bem construído do ponto de vista visual, demonstrando uma capacidade rara para fazer uma poesia da imagem e um sentimento caloroso sobre a relação entre as personagens. Os seus filmes vivem sem diálogos e são exercícios imagéticos e sonoros (o trabalho do som é denso, repleto de camadas autónomas) muitas vezes relacionados com géneros cinematográficos como o terror ou o fantástico, misturando aspectos documentais e ficcionais. Aguilár mantém um percurso sólido nas curtas-metragens, destacando-se, durante esta década, entre cerca de uma dezena, filmes como *Corpo e meio* (2001), *Remains* (2002) e *Voodoo* (2010).

Por outro lado, algumas jovens cineastas também tiveram a possibilidade de experimentar o formato longo. Destacam-se, nesse caso, Raquel Freire, Catarina Ruivo e Margarida Cardoso. Em Raquel Freire, a importância está na força com que as personagens enfrentam as suas histórias particulares, recheadas de amores violentos e relações conflituosas. A realizadora iniciou o seu percurso com *Rasganço* (2001) e teve a sua segunda oportunidade com *Veneno cura* (2007). O primeiro passa-se em Coimbra e o segundo no Porto e apresentam um roteiro alternativo das cidades através de uma leitura muito pessoal da autora. Há uma marca forte em Raquel Freire, que talvez tenha que resgatar a construção de uma história mais perceptível. No caso de Catarina Ruivo, a história faz-se, também, de duas longas-metragens: *André Valente* (2004) e *Daqui P'rá Frente* (2007). Os filmes apresentam uma visão bastante noturna e pessoal de Lisboa e histórias de desencontros familiares. No primeiro caso, à volta de uma criança, André, e a vida incerta de uma família em desagregação: o pai desapareceu e André substituirá essa figura pela de um imigrante de leste que vive no seu prédio; no segundo caso, à volta de um casal (ela, esteticista; ele, polícia) que tenta ultrapassar as suas divergências. Finalmente, Margarida Cardoso, depois de várias curtas e documentários nos anos 90, acabaria por se estreiar, na longa-metragem, com *A costa dos murmúrios* (2004). O filme foi muito bem recebido pela crítica e adapta um dos romances mais relevantes da literatura portuguesa contemporânea, o homónimo *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia

Jorge. O filme aborda, de forma surpreendente, o declínio de um tempo colonial, em Moçambique nos final dos anos 60, contando a história de uma mulher, Evita, que vê o seu marido, um soldado a cumprir serviço militar, a alterar a personalidade e os seus comportamentos devido ao envolvimento na guerra. Com um novo ponto de vista – uma mulher perdida num contexto colonial e de guerra – o filme mostra o absurdo das relações coloniais e da submissão da mulher face ao homem.

Curiosamente, num exercício de diversificação e de procura de financiamentos, parte importante destes autores mantiveram a realização de curtas-metragens durante a década. Nesse sentido, os anos 2000 serviram para as curtas-metragens se institucionalizarem como um género autónomo, ainda que com poucos modelos de distribuição (que passam, sobretudo, por festivais). A esse nível é importante notar a criação da Agência da Curta-Metragem (entidade próxima do Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde), que teve, durante a década, um trabalho intenso na distribuição das curtas-metragens portuguesas para exibição internacional (em festivais, mas também em programas paralelos de exibição). As curtas permitiram, assim, um trabalho continuado a alguns autores, como Sandro Aguilár, Miguel Gomes ou João Figueiras e possibilitaram, no final da década, o surgimento de novos realizadores¹⁶⁷, de que se destacam João Nicolau (*Rapace*, 2006, e *Canção de amor e saúde*, 2009), Cláudia Varejão (*Fim de semana*, 2007, e *Um dia frio*, 2009) e João Salaviza (*Arena*, 2009).

Finalmente, a primeira década do século XXI serviu para consolidar, no panorama português, os géneros de animação e documentário. No caso do primeiro, continuou a ser paradigma um certo cinema de animação tradicional, com filmes realizados com técnicas artesanais e bastante demoradas. São relevantes, neste período, o sucesso crítico e de público (sobretudo na enorme presença em festivais de todo o mundo): *História trágica com final feliz* (2005), de Regina Pessoa; e *A suspeita* (1999), de José Miguel Ribeiro que, no início da dé-

167 Sobre esta nova dinâmica da curta-metragem, nos anos 2000, vide Ribas & Dias, 2010.

cada, em 2000, consegue a proeza de vencer o Cartoon d'Or, um dos maiores prémios da animação. Ribeiro ainda realizará *Abraço do vento* (2004) e *Passeio de Domingo* (2009). Outros nomes se podem citar, como os casos de Joana Toste, Zepe (José Pedro Cavalheiro) ou um conjunto de novos autores que começam a despontar no universo da animação. A década possibilitará também a diversificação das estruturas de produção e a simplificação de alguns processos através da utilização de meios tecnológicos.

No caso do documentário, a década serviu para consolidar um movimento bastante alargado de novos autores e novos processos (o digital e a fuga a um certo formato televisivo) que tinham despontado na década anterior. Esta consolidação passou, também, pela surpresa de ver alguns desses filmes estrearem comercialmente em sala. Por isso, o maior destaque da década vai para *Lisboetas* (2006), de Sérgio Trefaut, que conseguiu cerca de 15 mil espectadores. Outras estreias comerciais foram, entre outros, *Cartas a uma ditadura* (2008), de Inês de Medeiros, *Diários da Bósnia* (2006) de Joaquim Sapinho, *Natureza morta* (2006) e *48* (2010), ambos de Susana Sousa Dias. Outros nomes relevantes desse período são Miguel Gonçalves Mendes, Pedro Sena Nunes, Joana Ascensão, Sílvia Firmino ou Catarina Alves Costa. Grande parte da relevância desses autores passa pelo crescente importância do DocLisboa, como festival de cinema documentário, e por um novo mercado de edição em DVD que se tem tornado bastante ativo nos últimos anos. Em termos de recorrências temáticas, podem-se assinalar as novas vivências da sociedade urbana (em contraste com a desolação dos espaços rurais) ou uma análise pós-colonial sobre a história de Portugal e, em particular, da sua relação com os países africanos e a guerra colonial¹⁶⁸.

Em suma, sentiu-se nessa década uma renovação sem precedentes do cinema português, com a afirmação de um largo conjunto de autores com características próprias e que tem circulado abundantemente nos mercados internacionais (sobretudo festivais, mas também com lançamento comercial). Alguns desses au-

168 Sobre este novo surto do documentário, cf. Carolin Overhoff Ferreira (2012) e Ana Isabel Soares (2010).

tores, também começaram a figurar em várias listas de nomes a reter no futuro do cinema contemporâneo (em especial, Miguel Gomes e João Pedro Rodrigues).

Um novo e velho mercado (desafios futuros do cinema português)

O mercado português de cinema é bastante particular e assume características dos cinemas nacionais de pequena dimensão: a exiguidade do mercado português não permite produzir cinema apenas do ponto de vista comercial. São necessários apoios estatais para manter uma produção estável e isso transforma as necessidades criativas que, libertas de uma necessidade de público, podem criar objetos inesperados. Contudo, essa singularidade portuguesa tem sido alterada, sobretudo, com o impacto do audiovisual, com a integração europeia e, finalmente, com os novos suportes de difusão. Certamente, muito estará ainda por dizer e estudar no que diz respeito a essas novas realidades, mas elas configuram, desde logo, uma alteração sem precedentes.

Esta mudança lenta, mas significativa, está expressa num dos relatórios desenvolvidos pelo Observatório da Comunicação português, onde é dito: “observa-se um acentuado e generalizado reforço do processo de privatização do consumo de conteúdos cinematográficos na esfera doméstica, transversal à sociedade portuguesa” (Cheta, 2007: 39-40). Nesse estudo são caracterizados diversos grupos socioeconómicos e a sua relação com a experiência cinematográfica. Os dois mais significativos são os “cine-integrados” e os “cine-inovadores” que apostam em formas diversas de ver cinema (no primeiro caso, com uma forte componente da utilização do DVD; no segundo caso, utilizando todas as plataformas, incluindo o download na Internet de banda larga).

A confirmar essa mudança de paradigma estão os números sobre a afluência às bilheteiras, que demonstram o progressivo declínio do *ir ao cinema*¹⁶⁹: os dados finais de 2008 demonstram que foram vendidos quase 16 milhões de bilhetes, ao contrário dos 20 milhões de 1999 (Gonçalves, 2008: 33). Para con-

169 Desde 2004, através de um novo sistema de controlo de bilheteiras, o ICA divulga o *box office* semanal das entradas no parque cinematográfico português.

trariar esse cenário, os produtores procuram, como vimos, vias alternativas de difusão (das quais apenas vagamente se conseguem números). Caso evidente disso é a forma como Pedro Costa tem uma difusão mundial da sua obra, através de um circuito paralelo de museus e cinemas de arte. Também *Aquele querido mês de agosto* é um bom exemplo de um filme que, em Portugal, foi um relativo “sucesso” com 20 mil espectadores, mas que teve lançamentos comerciais em vários países. É, por isso, que a economia do cinema português está, necessariamente, a mudar, montando num complexo labirinto de possibilidades. Curiosamente, um filme comercial como *O crime do Padre Amaro* tem uma visibilidade a larga escala em Portugal, mas não ultrapassa o mercado interno (e mesmo esse sucesso não permite recuperar o dinheiro investido). São vias alternativas, caminhos diversos que o cinema português terá que percorrer.

Para além disso, há evidentes sinais de uma pujança criativa em novíssimos realizadores, através do contínuo apoio do ICA, mas também através de programas alternativos como os da Fundação Gulbenkian, ou então através de produções autónomas apoiadas na capacidade dos novos formatos digitais diminuírem, drasticamente, o orçamento dos filmes. Criam-se novas estruturas de produção, numa explosão de pequenas produtoras que criam objetos diversos, desde o projeto particular de cinema até ao filme institucional. Desse universo, será importante destacar produtoras como a Filmes do Tejo ou O Som e a Fúria, que têm sabido gerir projetos e destacá-los internacionalmente (incluindo o desenvolvimento de coproduções). Os festivais passaram também a ser uma janela de exibição decisiva. A década de 2000 ficará marcada pelo surgimento de três festivais importantes: o IndieLisboa, o DocLisboa, e o Estoril Film Festival. Para além destes, continuam a ser marcos anuais do cinema português: o Fantasporto, o Curtas Vila do Conde ou o Cinanima. Mas em várias cidades do país, surgem pequenos festivais que são oportunidades de exibição alternativa (aproveitando, também, uma recuperação do parque de teatros municipais).

Em 2010, para além de uma diversidade contínua nas longas-metragens que estreiam (que vão desde o filme *comercial/televisivo* até ao risco mais artístico), há, apesar das indefinições institucionais, sinais de um horizonte fu-

turo. Como exemplo paradigmático dessa realidade podemos ver o Festival de Cannes 2009, onde estiveram presentes cinco filmes portugueses, desde o consagrado Pedro Costa, passando por João Pedro Rodrigues e terminando com a nova promessa chamada João Nicolau. Mas a cereja em cima do bolo foi a atribuição da Palma de Ouro (a primeira no cinema português) para a curta-metragem de um jovem realizador, João Salaviza, com *Arena*¹⁷⁰. O cinema português vive assim num modo esquizofrénico, financeiramente dependente das conjunturas e com um caminho político indefinido. Diremos, por isso, que, mesmo com os ecos profundos da crónica de uma morte anunciada, com as contradições económicas e os ciclos contínuos em crise, o cinema português respira um novo futuro.

170 Esta visibilidade internacional arrancaria definitivamente nos primeiros anos da década de 2010, com vários filmes premiados em festivais internacionais e uma circulação comercial internacional sem precedentes.