

**Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa**  
**Mestrado em Som e Imagem**



**A Produção Cinematográfica no Contexto Académico**

**Especialização em Cinema e Audiovisual 2011/2012**

*Diogo Alçada Quaresma Fernandes Tavares*

Professor Orientador: Professor Doutor Adriano Nazareth  
Professor Co-Orientador: Professor Doutor Carlos Ruiz Carmona

Fevereiro de 2012

## Dedicatória

*Aos meus pais, às minhas irmãs, e aos meus avós.*

*À minha mãe que me levou ao cinema com 4 anos.*

*Ao meu avô que não pôde ver o que quis ser.*

*À Catarina, que me faz ser uma pessoa melhor.*

*Ao Cinema por ser o meu mundo.*

## **Agradecimentos**

A toda a gente que passou pela minha vida, inclusive, aqueles que me deixaram má impressão. Foi por esses que me desafiei a tentar ser sempre o melhor.

Ao João Niza Ribeiro, Hugo Fortes, Guilherme Araújo, Eduardo Ribeiro, um grande abraço pelo filme que fizemos, pelas aventuras e desventuras, pelas horas de trabalho, pelas conversas, por me terem feito acreditar que podíamos fazer o primeiro épico cinematográfico numa universidade em Portugal.

Uma nota de agradecimento especial a todos os colaboradores, em especial ao João Penteado e à Catarina Vasconcelos, que foram incansáveis, e fizeram do nosso filme o seu filme.

Ao Professor Doutor Adriano Nazareth pela sapiência cinematográfica, e pela paciência inesgotável.

Ao Professor Doutor Carlos Ruiz Carmona, um verdadeiro mentor.

## Resumo

O cinema americano proveniente de Hollywood, é o cinema mais visto no mundo. A sua influência não conhece fronteiras, os orçamentos atingem limites, quebram recordes, e os lucros financeiros são astronómicos. É de lá que surgem as estrelas de cinema mundiais, é para lá que vão aqueles que querem ser estrelas. No entanto, a origem das influências de Hollywood está directamente relacionada com a criação e ascensão do próprio país, que tal como o cinema, descende do velho continente, a Europa. Como emergiu o cinema de Hollywood? Quais foram os agentes responsáveis pelo seu domínio, e quais as consequências para a Europa e o seu cinema?

Paralelamente a esta batalha cinematográfica, cultural, e económica, surge o cinema português, acorrentado, reprimido, sem possibilidades de sucesso face ao regime ditatorial que se viveu em Portugal até 1974. Como recuperou o cinema português, e como geriu a sua repentina liberdade? Como se formou o seu público, e que resumo social determinou a divisão interna do cinema português, permitindo o domínio da cultura americana em Portugal?

Esta dissertação pretende encontrar os paralelismos entre estes acontecimentos socioculturais, definir o estado em que se encontra o cinema em Portugal, e o funcionamento dos órgãos de financiamento que suportam a frágil estrutura estabelecida no país, assim como o papel do produtor no contexto cinematográfico português, e possíveis soluções para a criação de condições sólidas e fidedignas.

Pretende da mesma forma relacionar-se com o Projecto Final de Mestrado em Som e Imagem, especialização em Cinema e Audiovisual, no âmbito da curta-metragem de ficção “*Manifesto dos Danados*”, em que assumi o cargo de produtor, assim como visa escrutinar esse papel num contexto académico, procurando problemas e apresentando soluções para se poder fazer cinema independente.

**Palavras Chave:** Cinema Português, Cinema Europeu, Cinema de Hollywood, Produção Cinematográfica, Cinema Académico, Estratégias, Desafios, Soluções, Cinema Comercial, Cinema de Autor, Manifesto dos Danados, Apoios Financeiros.

## Abstract

Hollywood's American cinema is the most seen worldwide. Its influence knows no boundaries, budgets go to the limit breaking records, and the financial revenues are astronomical. The movie stars are there, and those who want to become stars must go there. However, the origins of Hollywood's influences are directly related with the creation and rising of its own country, which like cinema, descends from the old continent, Europe. How did Hollywood's cinema emerge? Which were the agents responsible for its domination, and were the consequences for European cinema.

At the same time that this cinematographic, cultural, economical battle was taking place, Portuguese cinema appears, chained, suppressed, with no real chance of success while facing dictatorship regime till 1974. How did Portuguese cinema recovered, and how did it manage its freedom? How did the public become the audience, and what social measures determined Portuguese cinema internal division, which allowed it to be controlled by the American pop culture.

This dissertation intends to look for the relation between these social, cultural happenings, to define the place where Portugal's cinema stands, and the functioning of the financial organs that support a fragile structure, as well as the producer's role in the Portuguese cinematographic context, and possible solutions to create good and trustful conditions.

It intends to relate to the Masters in Sound and Image Final Project, specializing in Cinema and Audiovisual, regarding the fiction short-film, "*Manifesto dos Danados*", in which I assumed the producer's position. It also speaks about the producer's major influence in an academic point of view, trying to solve problems and bring solutions in order to make independent cinema in Portugal.

# Índice

## Lista de Figuras e Tabelas

1. Introdução	1
1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho	1
1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final	2
1.3 Organização e Temas abordados na Presente Dissertação	6
2. Manifesto dos Danados   Caracterização do Projecto	7
2.1 Objectivos	7
2.2 Definição da Ideia Central do Projecto: Contexto e Percurso	9
2.3 Tipo de Pesquisa efectuada para a Pré-produção do Projecto	13
3. Revisão do Estado de Arte	15
3.1 A Origem do Cinema: Lumière – A Primeira Forma de Produção	15
3.1.1 A Europa e o Cinema Emergente de Hollywood	19
3.1.2 O Desenvolvimento Americano: As Guerras e o Cinema na Europa	25
3.1.3 Cinema Europeu: O Cinema de Autor Como Identidade no Pós-Guerra	37
3.1.4 O Panorama Português: Uma Introdução	42
3.2 Portugal: Dois Tipos de Cinema, ou apenas um?	48
3.3 Um Só Cinema: Soluções, Medidas e o Papel do Produtor	58
4. Desenvolvimento do Projecto Final	64
4.1 “Manifesto Dos Danados”: Tornar a Ilusão Possível	64
4.1.1 Os Locais	65
4.1.2 Adaptação do Argumento em Função dos Locais: A Oliva e a Lactogal	67
4.1.3 Autorizações e Estratégias de Apoio	70
4.1.4 O Dossier de Produção e a Emporio Capital	72
4.1.5 Castings: Em Busca da Química Perfeita	73
4.1.6 Formalidades de Pré-produção	75
4.2 Filmar “Manifesto dos Danados”	77
4.3 Afinar e Divulgar “Manifesto dos Danados”	81
5. Conclusões e Perspectivas de Trabalho Futuro	85
6. Referências e Bibliografia	89
7. Apêndices	94
7.1 Apêndice 1: Orçamento	94

7.2 Apêndice 2: Relatório de Contas	96
7.3 Apêndice 3: Plano de Rodagem	98
8. Anexos	100
8.1 Poster de Casting	100
8.2 Primeiro Ensaio do poster de “Manifesto dos Danados”	101
8.3 Poster do “Manifesto dos Danados”	102
8.4 Desdobrável para apresentação pública do “Manifesto dos Danados”	103
8.5 Capa de DVD	104
8.6 Bolacha do CD	105

## Lista de Figuras e Tabelas

Figura 1 – Primeiro poster de um filme: *L'Arroseur Arrosé* [1885], de Louis e Auguste Lumière.

Figura 2 – Imagem de *Woman Walking Downstairs* [1887], de Eadweard Muybridge.

Figura 3 – Imagem de *The Great Train Robbery* [1903], de Edwin S. Porter.

Figura 4 – Imagem de *Voyage Dans La Lune* [1902], de Georges Méliès.

Figura 5 – Panfleto do *Homestead Act*.

Figura 6 – Fotografia de uma família imigrante na sua propriedade, adquirida devido ao *Homestead Act*.

Figura 7 – Imagem de *Cabiria* [1914], de Giovanni Pastrone.

Figura 8 – Fotografia de D.W. Griffith em rodagens.

Figura 9 – Imagem de *The Birth of a Nation* [1915], de D.W. Griffith.

Figura 10 – Poster de *The Birth of a Nation* [1915], de D.W. Griffith.

Figura 11 – Fotografia de Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin, e D.W. Griffith em 1919.

Figura 12 – Imagem de *Metropolis* [1927], de Fritz Lang.

Figura 13 – Várias imagens de *Roma Città Aperta* [1945], de Roberto Rossellini.

Figura 14 – Dados do ICA entre Janeiro de 2004 e Outubro de 2012, dos filmes nacionais mais vistos em Portugal.

Figura 15 – Dados do ICA para o ranking dos filmes nacionais estreados em 2012.

Figura 16 – Dados do ICA para o ranking dos filmes mais vistos em Portugal em 2012.

Figura 17 – Fotografia do pavilhão traseiro da fábrica Lactogal, em Leça do Balio.

Figura 18 – Fotografia das caves da fábrica Lactogal, em Leça do Balio.

Figura 19 – Fotografia da sala da torre da Oliva, em S. João da Madeira.

Figura 20 – Fotografia das unidades fabris da Oliva, em S. João da Madeira.

Figura 21 – Imagem de *Manifesto dos Danados* [2012], de João Niza Ribeiro.

Figura 22 – Poster de *Pierrot Le Fou* [1965], de Jean-Luc Godard.

Figura 23 – Poster de *What Ever Happened To Baby Jane?* [1962], de Robert Aldrich.

Figura 24 – Esboço de poster de *Manifesto dos Danados* [2012], de João Niza Ribeiro.

Figura 25 – Poster de *Manifesto dos Danados* [2012], de João Niza Ribeiro

Tabela 1 – Cronograma de casting para os dias 24 e 25 de Novembro de 2011.

Tabela 2 – Cronograma da 2ª fase de casting, para o dia 28 de Novembro de 2011.

# 1 Introdução

## 1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho

No âmbito do segundo ano de Mestrado em Cinema e Audiovisual do curso de Som e Imagem, está a ser desenvolvido um projecto audiovisual no formato cinematográfico de curta-metragem, com duração aproximada de 20 minutos, que se intitula de *Manifesto dos Danados*.

O filme centra-se em dois personagens, Francisco e Sara, que simbolizam dois lados absolutamente opostos, mas que por razões alheias se atraem para além da inevitabilidade. O assunto que se esconde atrás da construção cinematográfica deste filme, é a sua temática assente na discussão pertinente sobre o que é realmente a fotografia. A fotografia, as suas diferentes interpretações e impacto na vida dos personagens, é o mote para o desenrolar de toda a narrativa da obra cinematográfica que se pretende criar. Por um lado temos Francisco, o fotógrafo de moda que vê a fotografia pelo seu lado mais comercial, mais directo, promovendo a pragmática visível no seu trabalho profissional. Por outro lado temos Sara, uma recém licenciada em literatura, que encontra na fotografia um escape que intrinsecamente é para si muito mais que um simples *hobby*. Sara vê na fotografia uma filosofia, uma arte que não pode ser pensada, um envolvimento emocional que transcende qualquer limite imposto pelas leis físicas. Estas duas opiniões distintas, provenientes de dois indivíduos diferentes, serão o tema de um debate aceso sobre a fotografia, pretendendo dar a conhecer a intimidade e o percurso de vida dos personagens, através apenas das suas opiniões sobre um tema, muitas vezes o suficiente para reflectir as escolhas e personalidade que regem o funcionamento do ser humano, e o seu lugar no mundo. É uma reflexão profunda sobre como podemos observar a realidade através da fotografia.

A função desempenhada pelo aluno neste projecto foi a de Produção, um cargo que acima de tudo pretende avaliar a alavanca que coloca em marcha todo o processo de criação da obra propriamente dita, neste caso, e em grande parte de qualquer produção audiovisual, o argumento. Para que se possa avançar do conceito para a concretização, é necessário avaliar a viabilidade do projecto, e confirmar se

estão reunidas as condições mínimas necessárias para se transmitir todo o conceito que o tema e narrativa do filme comportam, no que respeita sobretudo a logística. Sem esta componente, uma das pedras basilares do audiovisual, é muito difícil exercer uma previsão minimamente acertada do desenvolvimento e resultado do que é pretendido em determinado projecto.

O tema central desta dissertação, tendo objectivamente em mente a função de Produção, é a resposta qualitativa de como erguer os meios necessários de produção, para que um fim igualmente qualitativo seja atingido. Quer isto dizer, que ao longo desta dissertação serão apresentadas várias propostas e meios utilizados pelo aluno, que pretendem responder às necessidades do projecto audiovisual em si, e sobretudo que procuraram sempre ter em consideração a visão e molde que a concretização da obra exige desde a sua pré-concepção. A grande questão a ser respondida, e o objectivo desta dissertação é sobretudo procurar ultrapassar obstáculos financeiros e logísticos para produzir um filme que exige tanto de financiamento como de logística, num país cada vez mais dizimado pela crise, com a agravante de se situar num contexto puramente académico, sem quaisquer fins lucrativos ou formas de rentabilidade, e com o principal contributo e apoio às artes cinematográficas, o Instituto de Cinema e Audiovisual, cada vez com menos formas de apoiar o cinema em Portugal.

## **1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final**

### **Cronograma**

**Setembro/Outubro** – Estudo de estratégias para financiar a curta-metragem final. Criação de um dossier de produção que credibilize toda a estrutura do filme, e que permita a aproximação de empresas para obter apoio.

**Outubro** – Escolha de todos os elementos que irão compor a equipa técnica. Selecção das datas de casting, datas de ensaio, e datas de rodagem. Escolha de locais de rodagem, e negociações com as entidades que monopolizam os espaços em causa.

**Novembro** – Escolha definitiva dos locais. Estudo do orçamento em função do capital angariado. Casting para escolha de actores, e organização de toda a logística disponível até ao momento.

**Dezembro** – Planificação da semana de rodagem. Verificação de toda a logística disponível e últimos acertos.

**Janeiro** – Ensaios com os actores. Planificação dos horários de rodagem em função dos locais de filmagem. Início das filmagens no final de Janeiro.

**Fevereiro** – Continuação das filmagens. Início do processo de pós-produção.

**Março/Abril** – Divulgação e promoção da curta-metragem.

Para que *Manifesto dos Danados* fosse remotamente possível, foi necessário um estudo cuidadoso em que qualquer hipótese que se relacionasse com a não concretização do projecto, ou cancelamento da sua produção a meio, estivesse totalmente controlada. O argumento era ambicioso, e no seu percurso até ao seu estado final, sofreu alterações violentas de estrutura, mas manteve-se sempre fiel ao seu tema e aos valores que pretende transmitir.

É importante perceber que numa fase mais prematura do projecto, todo o filme se baseava numa intensa relação com a cidade do Porto, e como a cidade criava todo um ambiente em que os personagens estavam inseridos. A alteração urgente que o argumento sofreu, deveu-se em grande parte à impossibilidade logística de uma produção académica conseguir tal feito, ou mais concretamente, de ter a audácia de arriscar produzir um filme em que os elementos mais naturais, como a meteorologia, seriam o suficientes para arruinar o trabalho de meses. É necessário admitir que a experiência em ambientes exteriores, e o controlo necessário para que o filme fosse bem sucedido não estavam de todo ao alcance das qualificações reunidas pelos alunos até ao momento. Representaria um risco demasiado alto para se correr, assim como a quantidade exorbitante de personagens que existiam na primeira versão do argumento, que dificultariam ainda mais ter capacidade de lidar com algo tão megalómano.

Não obstante as dificuldades que representavam sérios obstáculos à produção do filme como estava inicialmente idealizado, deu-se início à discussão de possíveis locais de rodagem. O ambiente sugerido pela leitura do argumento, transportava-nos

inevitavelmente para a cidade do Porto, pela sua irregularidade geométrica, as suas ruas estreitas altamente caracterizadas pelas pedras da calçada, e a singularidade da zona baixa da cidade. Contudo, determinadas cenas do argumento apresentavam algumas dificuldades, o que nos fez visitar a cidade de S. João da Madeira em busca de zonas que se podiam assemelhar ao que o argumento descrevia, mas usufruindo de um maior controlo em termos de espaço, e funcionamento dentro do mesmo.

Quando o argumento se foi alterando, foi mais objectivamente com o intuito de se conseguir moldar aos locais de rodagem. Como era improvável conseguirmos ter controlo ao filmar em exteriores, estudou-se a ideia de reproduzir os espaços físicos descritos no argumento dentro de um espaço ainda maior, neste caso, a fábrica Oliva em S. João da Madeira, actualmente em estado de remodelação. O seus espaços destruídos, protagonizavam os cenários ideais para o género cinematográfico que as alterações constantes que o argumento sofria exigiam. A história era cada vez mais carregada de simbologia, surrealismo, e ocupação de espaços representados por estados oníricos dos personagens. Era muito fácil inserir os intervenientes em qualquer espaço, desde que não fosse estritamente necessário contextualizar o espectador em nenhum local ou universo específico.

A Oliva representava uma dificuldade imensa de produção, pois passava por processos judiciais que implicavam a divisão em parcelas da sua propriedade. Optou-se por procurar um local mais fidedigno, mas sem colocar de parte a insistência em serem filmadas cenas cruciais no espaço da Oliva, o que levaria à escolha de dois locais da fábrica, para duas cenas distintas do argumento.

A etapa crucial foi a definição do local específico de rodagens. A antiga fábrica da Lactogal, agora desocupada e desmantelada, reunia todas as condições necessárias. Possuía espaço, tínhamos acesso ilimitado aos locais, e a liberdade de moldar as estruturas conforme as necessidades do projecto. Nesse momento foi idealizado um processo de trabalho que se assemelharia em muito ao sistema de estúdios de Hollywood, onde estaria englobado a construção de cenografia tal como descrita no argumento, e também onde teríamos um controlo absoluto da iluminação de cena, excelente para a evolução e aprendizagem do aluno encarregue pela Direcção de Fotografia, assim como o aluno encarregue pela Direcção de Arte.

Decididos pela escolha do local que permitiria toda a plasticidade e controlo de espaços, partiu-se para o casting e escolha dos respectivos protagonistas, que desde o primeiro argumento, foram drasticamente reduzidos a apenas dois personagens, que pela sua complexidade seriam mais que suficientes para suportar o tema e narrativa do filme.

A outra etapa que se encerrava, pelo menos de acordo com as necessidades imediatas de produção, estava relacionada com o financiamento do projecto. Depois de uma estratégia que funcionou até determinado ponto, obtivemos os apoios financeiros e logísticos necessários para se iniciar a produção do filme de uma forma consciente e realista.

Com todas as vertentes devidamente controladas, no que se refere ao material, actores, roupa, adereços, alimentação, segurança, locais, transporte, e com todos os contactos efectuados para que nada faltasse à produção da curta-metragem, deu-se início ao processo de testes e construção dos cenários no início de Dezembro. O processo complexo e ultra exigente da construção de cenários durou até meados do início de rodagens, absorvendo por completo grande parte da mão-de-obra disponível para a pré-produção da curta-metragem.

Com alguns dos cenários eximamente controlados, e preparados para a semana de rodagens, não existiu espaço de manobra para que as cenas que seriam filmadas por último estivessem totalmente acabadas, daí o resultado ter sido uma produção que trabalhou a um ritmo frenético, que enquanto determinada cena era filmada, no *set* exactamente ao lado uma equipa trabalhava para que a próxima cenografia estivesse concluída, para que se iniciasse o processo de rodagem da cena seguinte.

Este processo complexo de conjugação das mais diversas variantes da produção cinematográfica, serão mais pormenorizadamente descritos no capítulo 4, para um panorama mais profundo e intrínseco de toda a construção do projecto.

### 1.3 Organização e Temas Abordados na Presente Dissertação

Tomando em consideração que através deste primeiro capítulo foi feita uma introdução aos conteúdos que caracterizam de uma forma mais generalizada o projecto audiovisual em questão, e a respectiva função do aluno integrante no mesmo, o capítulo seguinte realçará mais profundamente os objectivos do projecto, e o que levou à sua criação, colocando sempre em perspectiva a real problemática desta dissertação, e de que forma vai de encontro aos obstáculos encontrados na produção do filme. Uma vez que os objectivos do projecto estão directamente relacionados com a problemática da dissertação, é de realçar a especificidade da bibliografia, filmografia, e toda a pesquisa efectuada na pré-produção do projecto.

O capítulo 3 será preponderante na análise externa de todas as influências que determinaram o estilo e características de *Manifesto dos Danados*, de forma a que todos os pequenos traços sejam explicados aos olhos do leitor ou espectador mais interessado na matéria abordada, mas também acessível para o mais leigo dos indivíduos. Pretende-se uma explicação acompanhada de exemplos bibliográficos e videográficos, que sustentem todas as ideias apresentadas no filme. O ponto 3 terá o seu carácter mais singular sobre todo o contexto artístico-cultural do ponto de vista da produção, de acordo com os exemplos apresentados que são referências directas à estilização utilizada, mas também abordará exemplos que se referem apenas a problemas de produção inerentes a determinadas obras, que em parte se assemelham a dificuldades de produção sentidas no filme em desenvolvimento.

O capítulo 4 é do ponto de vista da produção, aquele que terá uma descrição mais exacta e pormenorizada de todo o trabalho exercido ao longo do ano. Nesse capítulo serão abordadas ao pormenor todas as fases da produção, desde a pré-produção, a produção, e a pós-produção, onde serão desvendados todos os detalhes do processo de construção do filme.

O último capítulo será uma reflexão de todo o trabalho desenvolvido, tendo em vista um projecto que sofreu um processo de transformação, passando de conceito a objecto artístico. Será uma análise consciente aos objectivos atingidos, pesando as vantagens e desvantagens da natureza do que foi construído, a experiência adquirida, e por fim a extensão dos objectivos a serem propostos no futuro.

## **2 Manifesto dos Danados | Caracterização do Projecto**

### **2.1 Objectivos**

Existem duas formas muito distintas de abordar os objectivos de um projecto audiovisual. Quando o exercício a ser realizado se refere a cinema, e um projecto nesse contexto específico é preparado, duas pessoas são mentoras na preparação e concepção desse projecto. O produtor é na maioria dos casos o precursor, apenas antecedido pelo argumentista, que muitas vezes desempenha também o papel de realizador. Pode-se assumir que o produtor e o realizador, são efectivamente, os principais obreiros de uma produção cinematográfica. Seguindo essa lógica de pensamento, do ponto de vista da função de produtor, partilhando da visão do realizador, os objectivos são acima de tudo artísticos, e procuram representar a vida, opiniões, estados de espírito, através da beleza da cinematografia e da plasticidade que a arte oferece. Do ponto de vista do produtor, naquilo a que se refere à verdadeira natureza da produção, ou seja, logística, organização, calendarização, financiamento, e toda a capacidade de antecipar problemas que poderão surgir, e saber contorná-los quando se pensa ter tudo sob controlo, os objectivos são completamente diferentes.

O ser humano tem uma capacidade indissociável de se apaixonar facilmente seja por outros seres humanos, ou por meros objectos. O cinema facilmente pode significar para determinado individuo uma paixão semelhante à sentida por um ser humano, tal o afecto e dedicação que deposita no processo de criação. Para um realizador muitas vezes o projecto é a sua própria criação, e o seu envolvimento consegue ser obsessivo, e determinar a perda de objectividade em prol dessa relação que é criada. O produtor muitas vezes também se apaixona pelo objecto filmico em construção, mas possui desde a toma das suas funções uma responsabilidade acrescida: a de tomar decisões que procuram sempre beneficiar o funcionamento do filme rumo ao sucesso.

Os objectivos do projecto passam essencialmente pelo cumprimento total das intenções que foram propostas e estabelecidas no seu desenho e pré-produção, articulando sempre com a logística e financiamento disponíveis para que a produção esteja no seu funcionamento pleno. Aqui deve-se realçar a importância de se cumprir

com o que é previamente estipulado na preparação do filme, saber evitar obstáculos antecipadamente, e sobretudo contorná-los quando necessário.

Para *Manifesto dos Danados* os objectivos principais são a procura da coerência entre a parte financeira e as intenções artísticas do filme. Saber exactamente o que é necessário para se poder fazer o filme, tendo em conta o poder financeiro que se possui, e os apoios que se angariam. Criar margens financeiras que assegurem a prevenção de um colapso monetário inesperado, que possa pôr em causa a integridade da obra enquanto funcionamento da mesma. Os locais estarem assegurados em termos de segurança, condições de trabalho, e confiança no material a ser utilizado inserido nesses mesmos locais. Acima de tudo, a capacidade de saber sacrificar a parte artística pela parte orçamental se necessário, e arranjar forma de contornar esse problema para que o filme não se descaracterize.

No que respeita ao seu conteúdo artístico, uma vez que o produtor tem obrigatoriamente que se envolver com o projecto na sua parte mais emocional, ou porque o projecto pode partir de si, ou porque é seduzido a produzir o projecto por um elemento externo, o filme tem como objectivo mostrar a fotografia e as suas diferentes e infinitas interpretações. Para a personagem de Sara, a fotografia é filosofia, um reflexo da sua personalidade extensamente romântica, muito criada pela sua educação e formação académica em literatura, que a fazem intuitivamente pensar sobre tudo o que vê, mas ao mesmo tempo que a fazem agir impulsivamente como se tudo fosse um acto natural do destino. É uma personagem que personifica a fotografia artística, a fotografia documental, jornalística. A fotografia que se deixa levar pelo momento. Para a personagem de Francisco, a fotografia é moda. Consome-se no instante, recicla-se o conceito, e volta-se a utilizar mais tarde. É o exemplo perfeito da sua personalidade metódica, na procura das linhas e enquadramento perfeitos, onde tudo é produzido, nada é natural.

Os personagens entram em conflito, mergulhando o espectador num universo onírico, onde as representações de situações são levadas ao extremo, e a cenografia presente é tão objectiva quanto as ideias presentes em determinada cena. Por exemplo um debate agressivo sobre a fotografia entre os dois personagens, é feito enquanto os dois se sentam frente a frente num jogo de xadrez rodeado por uma arena de touros gigantesca, ao som do deitar de diálogo coerente e importantíssimo para a narrativa da obra.

Analisando de duas formas distintas, a artística e a prática, os objectivos do projecto, a problemática sobre a qual se irá centrar a dissertação assenta precisamente na coerência que terá de existir entre essas duas vertentes da produção, que se traduzem no funcionamento com o realizador e na satisfação dos seus desejos técnicos na execução do filme, ou na estrutura global de todo o projecto, que não depende unicamente da parte artística, mas sim de um todo. A problemática é essencialmente, como manter essas duas vertentes em sintonia, sem prejudicar nenhum sector do funcionamento do projecto, e sobretudo como transformar uma produção que para todos os efeitos é inserida num contexto académico, numa produção com moldes semelhantes aos do mercado profissional, mas sem os meios financeiros que o mercado profissional dispõe.

## **2.2 Definição de Ideia Central do Projecto: Contexto e Percurso**

A ideia central do projecto surge através da necessidade da criação de um argumento cinematográfico que colmatasse a exigência do segundo ano curricular do Mestrado em Cinema e Audiovisual. Vários argumentos foram criados, uma vez que o número e alunos era deveras extenso, comparativamente a anos anteriores, o que fez um total de cinco equipas distintas, quatro com intenções de realizarem curtas-metragens de ficção, e a remanescente com intenção de realizar um documentário. As equipas foram divididas dentro do próprio grupo por funções, em que cada elemento desempenhava o seu papel. Teria de obrigatoriamente haver um Produtor, Realizador, Director Artístico, Director de Fotografia, e Editor. Este processo obrigou desde logo a que se criasse uma auto-reflexão profunda sobre as escolhas profissionais que mais tarde ou mais cedo teriam de ser feitas.

A voz do projecto, e o mentor de toda a ideia e conceito com argumento acrescido à equação, surgiu da parte de João Niza Ribeiro, realizador e argumentista do filme. No primeiro argumento que foi apresentado muito antes da formação da equipa, o tema estava já bem patente, e desde então que aborda a impossibilidade de conhecer verdadeiramente a fotografia, assim como a impossibilidade do ser humano se conhecer a si próprio na totalidade. Contudo, nesse primeiro argumento, o tema era

inserido num contexto espacial completamente diferente, percebendo-se perfeitamente as semelhanças com os filmes da época do Neo-realismo Italiano, e ainda mais com o cinema da Nouvelle Vague de François Truffaut, que por si só, é muito sustentado pelo próprio movimento do Neo-realismo, um movimento fortemente caracterizado pela necessidade em mostrar a realidade e o sofrimento do povo italiano do pós-guerra. Truffaut adicionou o seu próprio conceito à fórmula, dando a conhecer não a realidade do povo francês, mas a realidade da sua própria infância e juventude, traduzida através de um realismo romântico das suas próprias vivências, como podemos ver em *Les Quatre Cents Coups*<sup>1</sup>. Com *Fragmentos*, o título provisório do primeiro argumento escrito, os personagens tinham uma relação simétrica entre os seus destinos e o espaço em que circulavam. A cidade do Porto era o pano de fundo, e um dos personagens fulcrais de toda a narrativa, para além de cerca de mais sete personagens que apareciam como secundários à história, mas que se interligavam com o tema da fotografia, mais especificamente simbolizando aquilo que a fotografia tem a dizer da violência. Esses personagens eram na sua maioria pessoas da rua, como mendigos, miúdos de bairro, e um talhante da zona baixa do Porto, personagens esses que reflectem as fortes influências de Truffaut no primeiro argumento.

As dificuldades que comportavam a produção de uma curta-metragem nas ruas da cidade do Porto eram enormes. Neste processo onde existe uma dificuldade de transição do conceito para a realidade, o Produtor necessita de analisar e se realmente houver hipótese de concretização, tomar todas as providências para que o filme aconteça. No entanto, este processo intenso de arriscar e tomar decisões exige uma criatividade imensa, e é onde o Produtor pode eventualmente ser artístico e não pragmático, mas também onde a falta de racionalidade pode facilmente ser um elemento traiçoeiro. A verdade é que não existiam condições para se produzir o projecto. Logisticamente seria um pesadelo. O controlo dos espaços era caótico, trabalhar com luz natural sem profissionais experientes era um risco, assistir todos os actores e figurantes necessários era impossível, financeiramente nada estava assegurado, e mais importante que tudo, o filme seria rodado em Janeiro e Fevereiro, altura em que as condições climáticas não primam pelo agradável.

---

<sup>1</sup> 1959, *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut

O argumento foi fortemente lapidado, e curiosamente foi sendo adaptado à medida que os locais de filmagem iam sendo visitados. Quando oportunamente tivemos acesso ilimitado à fábrica da Lactogal, que em termos de espaço se assemelha muito ao sistema de estúdios de Hollywood, percebeu-se o potencial que existia para uma produção cinematográfica onde poderia existir um controlo logístico e artístico perfeito, apenas tecnicamente com uma falha: o som. Dado ao intenso eco que se fazia sentir, a ideia parecia menos convincente pois seria muito difícil controlar o som num local com tanta reverberação. Não obstante esse percalço, mais complicado seria arranjar condições parecidas, e decidimos estabelecer-nos no local, e reescrever o guião a partir das possibilidades imensas que o local nos oferecia em termos de construção de cenários, jogo de luz, e bom funcionamento de produção, inclusivamente com boas instalações para uma equipa grande poder ter as suas refeições e local de descanso. Para além do mais, teríamos ao nosso dispor diariamente todo o material necessário para trabalhar, sem existir a necessidade de estarmos constantemente a carregar um veículo de material, e a descarregar o mesmo de local para local. Era o sítio perfeito.

Finalmente o argumento chegou à sua versão definitiva, depois de ter passado por fases muito agressivas de transformação. A sua base em termos de influência mais directa, passou pela antropologia romântica de Truffaut, para a plasticidade artística sem forma e sem regras de Jean-Luc Godard, que apesar de ser uma influência já no primeiro argumento, é desta feita uma influência primordial, principalmente na teatralidade com que dirige os actores, e no contexto espacial caracterizado pelos seus cenários saturados de cores vibrantes, capturadas pela lente de Raoul Coutard, como vemos em *Pierrot Le Fou*<sup>2</sup>, uma referência absoluta, tendo em conta também a utilização de apenas dois personagens interpretados por Anna Karina e Jean-Paul Belmondo, à semelhança do que acontece em *Manifesto dos Danados*.

O que vemos no cinema de Godard é inimitável. No entanto, aquilo que se pode ver qualitativamente através do seu carácter mais técnico, como os cenários, o guarda-roupa, e a paleta de cores e planos que dão vida aos seus filmes, são físicos. Como tal podem ser estudados e avaliados, de forma a que se chegue o mais perto do seu cinema, sem o plagiar. Contudo, o cinema de Godard está apenas ao alcance da

---

<sup>2</sup> 1965, *Pierrot Le Fou*, Jean-Luc Godard

sua mestria, e é uma incógnita sobre o seu método de trabalho, sobre a intencionalidade de um descuido fortuito, ou um descuido sincero que traça rasgos de genialidade. Sabe-se apenas que Godard quebra as regras do cinema. Em *Manifesto dos Danados*, as regras tentam-se quebrar quando rapidamente o seu lado mais visual e técnico, se adapta e molda facilmente às dificuldade que vão surgindo. A volatilidade do universo onírico e simbólico que sugere é tão grande, que o espectador nunca se sente deslocado de um acontecimento, aceitando na perfeição o ambiente que experiencia em cada cena, detalhadamente pensada para o conduzir sem grandes percalços de estranheza, pelos lugares visitados durante a curta-metragem. O eco, um dos grandes problemas de produção do local de filmagens, pode perfeitamente fazer parte desse universo em determinadas cenas, pois não alienará o espectador, ou melhor, o espectador aceitará sem grandes questões a presença do eco, dada a plasticidade e teatralidade que compõe cada *frame* da obra. É de realçar no entanto, que o processo criativo que conduziu à elaboração de *Manifesto dos Danados*, exigirá sempre uma certa cultura cinematográfica, e algum conhecimento de fotografia por parte do público, para que se estabeleça uma melhor compreensão do que o filme pretende transmitir. Aliás, um dos problemas inerentes ao projecto era precisamente a transmissão da sua mensagem ao público, que logo à partida avaliamos muito por se tratar de uma curta-metragem, e por essa razão específica, o tipo de público que consome este formato cinematográfico não é de todo o público dito comum, até porque a curta-metragem circula em circuitos bastante mais restritos que a longa-metragem. Apesar disso, a beleza da cinematografia que se pretende de *Manifesto dos Danados*, e os seus cenários rebuscados sugerem a ambição técnica que se pretende demonstrar, podendo muitas vezes sobrepor-se à própria mensagem do filme.

Para todas as condições estarem reunidas de forma à teatralidade estar evidente, os cenários tinham de estar eximamente construídos, com a intenção clara de não se atingir a perfeição na recriação dos cenários. Exigia-se por sua vez, a perfeição de se criarem os cenários com o seu toque de falsa ilusão por assim dizer, quase criando a sensação dos cenários de filmes como *Gone With The Wind*<sup>3</sup> ou *The Wizard of Oz*<sup>4</sup>, que apesar de serem obras-primas e os primórdios da direcção artística para filme, deixam sempre aquela sensação de que tudo é fantasia. Essa é a maravilha

---

<sup>3</sup> 1939, *Gone With The Wind*, Victor Fleming

<sup>4</sup> 1939, *The Wizard of Oz*, Victor Fleming

do cinema. Sermos enganados, mas continuar a vir por mais por se tratar de uma maravilhosa representação da realidade. Foi essa a nossa intenção. Revisitar o cinema, contando um excerto da história da fotografia, explorando o conflito entre personagens, mostrando movimentos cinematográficos bonitos, adequados a um desenho cenográfico, que prove a paixão pelo cinema através do estilo característico de Godard.

### 2.3 Tipo de Pesquisa Efectuada para a Pré-Produção do Projecto

A pesquisa efectuada para a pré-produção de *Manifesto dos Danados* obteve dois contornos distintos: o primeiro foi uma pesquisa estética com base em várias obras cinematográficas que me enquadrassem na mesma visão do realizador, e que fosse de encontro à parte mais visual e técnica do tipo de filme que era pretendido. O segundo foi uma pesquisa de um só livro intitulado *Producer to Producer: A Step-By-Step Guide to Low Budget Independent Film 4Producing*<sup>5</sup>, que foi uma mais valia na aprendizagem básica, e já algo complexa e completa, da forma correcta e simples de se organizar os principais conteúdos de produção. Um manual com exemplos de como fazer uma *call sheet*, uma planificação e um cronograma de rodagens eficazes, e sobretudo estratégias sobre como arranjar financiamento para que se inicie uma produção cinematográfica, ou no caso do orçamento ser inexistente, como contornar esses obstáculos. Nas questões de orçamento é sempre difícil fazer previsões, porque a realidade do país de produção de *Manifesto do Danados* é muito distinta da realidade de onde nos surge o livro de Maureen Ryan. Tanto em termos de abundância de uma cultura cinematográfica sólida no que se refere à prática, como também face à actual crise económico-financeiro que o panorama português apresenta. O livro de Maureen Ryan representou contudo, uma muleta poderosa na compreensão do que é fazer produção, e das ramificações tão extensas a que se propõe.

---

<sup>5</sup> RYAN, Maureen. *Producer to Producer: A Step-By-Step Guide to Low Budgets Independents Film 4 Producing*. Michael Wiese Productions, 2010.

Na questão dos elementos estéticos referida no início deste terceiro ponto do segundo capítulo, abordei várias obras cinematográficas de Jean-Luc Godard, como *Pierrot Le Fou*, *À Bout de Souffle*<sup>6</sup>, *La Chinoise*<sup>7</sup>, *Vivre Sa Vie*<sup>8</sup>, *Le Mépris*<sup>9</sup>, e *Une Femme Est Une Femme*<sup>10</sup>, numa tentativa de captar o ambiente criado por Godard, e perceber as diferentes emoções exprimidas de filme para filme, assim como o uso das cores saturadas em determinadas obras, a recorrência à teatralidade e ao simbolismo e analogia directa à *Odisseia* de Homero, em *Le Mépris*. Era absolutamente necessário tentar compreender Godard, apesar da sua quebra constante de regras. Só assim seria perceptível chegar ao mínimo de construção estruturada que o seu cinema tem, por muito difícil que seja de encontrar um ponto de partida.

Se era necessário reunir estudos estéticos sobre a obra que se pretendia construir, também era necessário observar elementos de produção, como diários de filmes como *Apocalypse Now*<sup>11</sup>, e o seu documentário infernal, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*<sup>12</sup>, que revela mais profundamente todos os problemas de produção existentes na concretização do filme.

Estas seriam as bases necessárias para poder abordar a produção de dois lados diferentes, mas mesmo assim interligados: o lado artístico, intrínseco na própria obra, por se tratar de um objecto filmico, e portanto artístico. Por outra vertente, o lado prático e financeiro, que suporta a estrutura para a continuação da produção do projecto, e que implica perceber com antecedência os problemas a serem solucionados para que nada seja sacrificado da visão que realizador e produtor partilham.

---

<sup>6</sup> 1960, *À Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard

<sup>7</sup> 1967, *La Chinoise*, Jean-Luc Godard

<sup>8</sup> 1962, *Vivre Sa Vie*, Jean-Luc Godard

<sup>9</sup> 1963, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard

<sup>10</sup> 1961, *Une Femme Est Une Femme*, Jean-Luc Godard

<sup>11</sup> 1979, *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola

<sup>12</sup> 1991, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola

### 3 Revisão do Estado da Arte

#### 3.1 A Origem do Cinema: Lumière – A Primeira Forma de Produção

Se o fenómeno global do domínio do cinema americano hoje é entendido como algo banal, então é importante recuar no tempo para perceber a razão dessa hegemonia. É relevante realçar que independentemente de outras artes, o cinema é uma arte que vive das necessidades das pessoas, naquilo que se refere à sua própria sustentabilidade. Nas palavras do realizador português João Botelho<sup>13</sup>:

*“O cinema desde o início tem um pecado original. Sempre que se via umas imagens metia-se uma moeda, e sempre que se fazia um filme era para ganhar dinheiro. Aquilo custa dinheiro, portanto tem de se ganhar dinheiro. Tu podes fazer quadros notáveis para não vender. O Van Gogh quando pintava não era para vender, tentava sobreviver. O Pessoa escreveu toda a vida e publicou dois livros em vida, e nunca ganhou nada com isso. Agora há 200 mil pessoas a ganhar dinheiro com o Pessoa, inclusive eu.”*

Em 1895 deu-se a primeira apresentação pública do cinematógrafo, naquela que é considerada a primeira sala de cinema do mundo, o Eden, situado em La Ciotat, no sudeste de França. Contudo esta não seria a primeira apresentação paga, mas sim a apresentação do invento. A 28 de Dezembro de 1895 no *Grand Café*, situado no *Boulevard des Capucines* em Paris, os irmãos Lumière, que oficialmente detinham a patente na criação do cinematógrafo, davam os primeiros passos na exibição pública da sua experiência, assim como os primeiros passos na promoção, divulgação, e rentabilização do aparelho. A exibição consistia na apresentação de dez filmes, um deles *La Sortie de L’usine Lumière à Lyon*<sup>14</sup>, o primeiro filme a ser exibido dos dez filmes. Nessa mesma exibição, encontrava-se um ilusionista de profissão chamado Georges Méliès, que terá ficado fascinado com o cinematógrafo e as suas potencialidades, e chegou a oferecer 10 mil francos por uma das câmaras dos irmãos

---

<sup>13</sup> João Botelho no programa “Os Culturistas”, exibido na RTP 2.

<sup>14</sup> *La Sortie de L’usine Lumière à Lyon [1895], Louis e Auguste Lumière;*

Lumière, que recusaram, uma vez que já tinham recusado ofertas muito superiores de entidades como o *Musée Grevin*<sup>15</sup> e o *Foliès Bergere*<sup>16</sup>. Mais tarde como é sabido, Méliès teria o seu próprio lugar na história do cinema, mas os Lumière nunca se interessaram verdadeiramente pelo lado potencialmente artístico do aparelho, e sempre olharam para o cinematógrafo como um invento, como um veículo que lhes permitiu ganhar dinheiro, em que inclusivamente afirmaram que o cinema é uma invenção sem futuro.

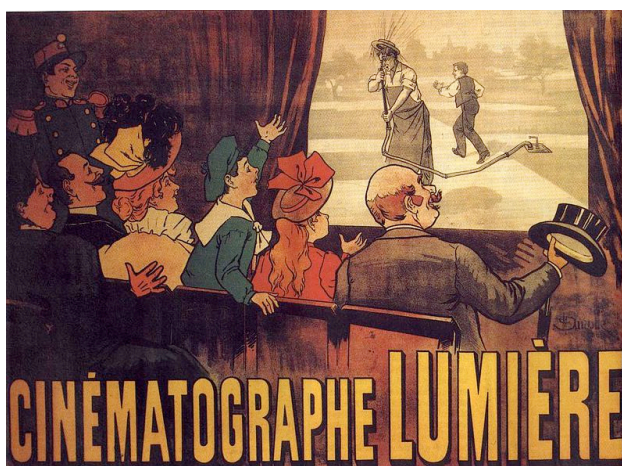


Figura 1 – Primeiro poster de um filme: *L'Arroseur Arrosé* [1895];

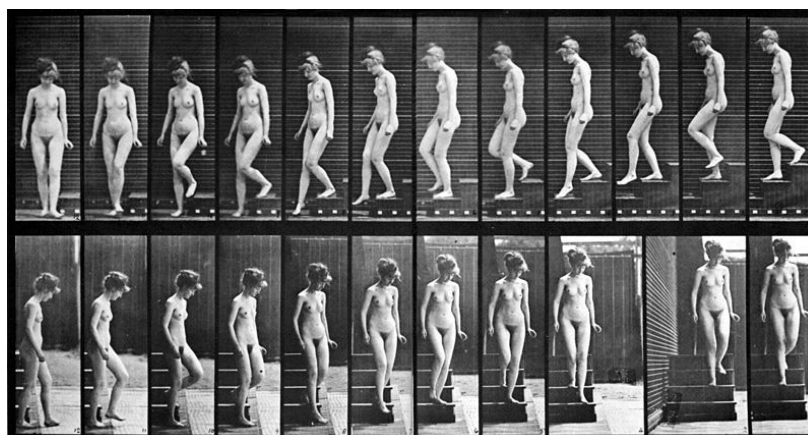
Nos Estados Unidos da América, e um pouco por todo o mundo, outros afirmavam serem os pioneiros e os inventores de aparelhos anteriores ao cinematógrafo dos Lumière. Personalidades como Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, e Ottomar Anschutz reivindicavam a sua importância com os primeiros aparelhos de cronofotografia, que davam a sensação de movimento de um determinado objecto, após serem tiradas várias fotografias a esse mesmo objecto, assim como o cinetoscópio de Thomas Edison em 1891, que permitia ver as imagens em movimento através de um aparelho, onde só uma pessoa de cada vez podia usufruir da experiência. Em 1892 o teatro ótico de Émile Reynaud atraía as multidões de Paris para o *Musée Grevin*, e Louis Le Prince juntamente com Claude Mechant, já tinham fotografado sequências de imagens em movimento em papel de filme desde 1888, mas nunca tinham feito uma demonstração pública. O inventor polaco

---

<sup>15</sup> Museu de cera em Paris.

<sup>16</sup> Casa da música em Paris.

Kazimierz Prószyński, tinha construído a sua câmara e aparelho projector em 1894, e Max e Emil Skladanowsky, inventores do bioscópio, já tinham feito uma apresentação pública paga, a 1 de Novembro de 1895 em Berlim. Contudo a técnica de projecção dos irmãos Lumière suplantava todas as outras, e como tal, a sua exibição no *Grand Café* não só é considerada como a primeira, como representa também o pioneirismo no cinema como um modelo de negócio, e um sucesso comercial de massas. Várias vezes comparados com Thomas Edison, os Lumière utilizaram a sua invenção para fazerem pequenas filmagens de situações simples do dia-a-dia, como é o caso do filme *Repas de Bébé*<sup>17</sup>, ou *L'Arroseur Arrosé*<sup>18</sup>, que se limitam a documentar momentos triviais, sendo esta também umas das primeiras formas de documentário no cinema, mas também muito possivelmente com *L'Arroseur Arrosé*, o primeiro exemplo de uma comédia no cinema. Resta saber se o filme foi feito com intenção de proporcionar comédia, ou se o que se vê é puramente circunstancial, um pormenor muito ténue no caso de toda a sua filmografia.



**Figura 2 – “Woman Walking Downstairs” [1887], de Eadweard Muybridge;**

Se os irmãos Lumière deixaram as pessoas intrigadas na primeira apresentação do cinematógrafo, em 1896 foram responsáveis por um filme que se tornou com o tempo numa espécie de lenda urbana. *L'Arrivée d'Un Train En Gare de La Ciotat*<sup>19</sup>, foi exibido em Paris, e recebido por uma audiência que segundo se consta, ficaram tão impressionados com a imagem de uma locomotiva a dirigir-se na sua direcção, que

<sup>17</sup> *Repas de Bébé* [1895], Louies e August Lumière;

<sup>18</sup> *L'Arroseur Arrosé* [1895], Louies e August Lumière;

<sup>19</sup> *L'Arrivée d'Un Train En Gare de La Ciotat* [1896], Luoies e August Lumière;

terão gritado e corrido para o fundo da sala. Nas palavras do jornalista, crítico, e escritor, Hellmuth Karasek na revista alemã *Der Spiegel*<sup>20</sup>,

*“Uma curta-metragem teve um impacto particular prolongado; sim, causou medo, terror, até pânico... Foi o filme L'Arrivée d'Un Train En Gare de La Ciotat... Apesar do comboio cinematográfico se estar a dirigir para a audiência num preto e branco pulsante (sem ser em cores naturais ou dimensões naturais), e apesar do único som que o acompanhava ser a monótona batida dos dentes do projector a encaixar na perfuração da película, os espectadores sentiram-se fisicamente ameaçados e em pânico.”*<sup>21</sup>

Contudo, muitos duvidaram ao longo dos tempos da veracidade das reacções do público naquela exibição. Mas o que importa realmente salientar, é o efeito massivo que uma técnica hoje considerada tão simples teve nas pessoas da época, naquilo que pode ser referido como o primeiro fenómeno de antecipação e promoção do chamado *hype*<sup>22</sup>. O filme com apenas 55 segundos, que retratava uma situação familiar a qualquer um dos espectadores, apesar da sua brevidade e banalidade, atingiu fama, e entrou para a história como uma das grandes origens dos media. Teve a capacidade de fascinar a audiência que não estava acostumada às fantásticas ilusões realistas criadas por imagens em movimento. Ao colocar uma câmara na plataforma, sabendo que o comboio chegaria até aquele ponto, os Lumière astutamente sabiam que o efeito seria assombroso. Mais uma vez, e talvez sem saberem, os Lumière inovaram ao exploraram três tipos de escalas de planos diferentes em apenas um plano: o plano geral, o plano médio, e o plano aproximado. Martin Loiperdinger<sup>20</sup> diz,

*“(...) já pronunciado morto várias vezes, o cinema dizia-se ter a capacidade de resistir até aos novos media electrónicos, ao afirmar o seu poder peculiar em fascinar os sentidos e agradar*

---

<sup>20</sup> LOIPERDINGER, Martin (2004) – *Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth, in The Moving Image, Volume 4, Number 1.*

<sup>21</sup> Tradução livre de: *“One short film had a particularly lasting impact; yes, it caused fear, terror, even panic....It was the film L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat (Arrival of the Train at La Ciotat Station)....Although the cinematographic train was dashing toward the crowded audience in flickering black and white (not in natural colors and natural dimensions), and although the only sound accompanying it was the monotonous clatter of the projector's sprockets engaging into the film's perforation, the spectators felt physically threatened and panicked.”*

<sup>22</sup> *Hype* – Nome: 1- Publicidade, promoção extravagante ou intensiva; Verbo: 1 – Promover ou publicitar (um produto ou ideia) intensivamente, muitas vezes a sua importância ou benefícios;

*audiências. Neste contexto, a locomotiva cinematográfica dos Lumière e o seu efeito alucinante, é referida frequentemente como um dos momentos chave dos primórdios do cinema.*<sup>23</sup>

Foi neste ponto que provavelmente a história do cinema teve os seus primeiros produtores e realizadores. Ao contrário de Thomas Edison, que direccionava grande parte dos seus inventos para o entretenimento das classes sociais ricas, os Lumière interpretaram a forma correcta de usar o seu cinematógrafo, criando a primeira forma de cinema para o olhar do público geral, e portanto, o cinema como um media para massas.<sup>24</sup> O marketing e promoção do invento foram feitos através do primeiro poster individual do filme *L'Arroseur Arrosé*, as pessoas eram atraídas pela comunicação interactiva que tinham com o que estava a ser visto, e em contrapartida era um acontecimento social com retorno monetário e financeiro.

### **3.1.1 A Europa e o Cinema Emergente de Hollywood**

Se os irmãos Lumière deram o primeiro passo no cinema, então Georges Méliès deu o segundo. Méliès, um ilusionista de profissão, depois de ver a exibição do cinematógrafo em 1895, conseguiu adquirir uma câmara e iniciou os seus próprios projectos. Fundou a *Star-Film Company* em 1896, e os seus filmes que inicialmente eram sobretudo cópias ou *remakes* das experiências dos Lumière, sofreram uma viragem radical e inovadora. Segundo as memórias de Méliès, no Outono de 1896 ocorreu um acontecimento que alterou a forma de fazer e ver cinema. Enquanto filmava uma simples rua, a câmara de Méliès encravou. Resolvido o problema, e no processo de observação da película, reparou que o problema na câmara criou um efeito de aparecimento e desaparecimento de vários objectos. Méliès percebeu através do incidente, que o cinema tinha a capacidade de manipular e distorcer o tempo e

---

<sup>23</sup> Tradução livre de: (...) *already pronounced dead several times, cinema was said to be capable of resisting even new electronic media by asserting its peculiar power to fascinate the senses and to appeal to audiences. In this context, Lumière's cinematographic locomotive and its startling effect is mentioned repeatedly as an illuminating example from the first days of cinema.*

<sup>24</sup> Ver em: ABECASSIS, Michael (2005) – *Revue de Cinématographie*. University of Rouen Ed.

espaço. Através deste factor simples, desenvolveu ideias elaboradas na concepção de efeitos complexos, que introduziram um novo elemento no cinema: os efeitos especiais.<sup>25</sup> Os seus filmes fascinavam audiências. Méliès terá produzido e realizado centenas de filmes durante toda a sua carreira, tendo entre 1896 e 1897, feito cerca de 140 filmes. Por essa altura já tinha experimentado todos os géneros existentes, desde comédias, reconstruções históricas, drama, e fantasia, assim como os seus primeiros trabalhos na área do marketing e publicidade, com produtos como chocolates, whiskey, e cereais para bebés, empresas que pouco a pouco percebiam o potencial do cinema associado aos seus produtos como uma boa forma de divulgação<sup>25</sup>.

Ao contrário do que a história nos vai contar mais para a frente, a Europa dominava na inovação, promoção, e distribuição dos seus filmes. As obras de Méliès eram exportadas para os Estados Unidos da América, e eram muito bem recebidas pelo público norte-americano. Distribuidores de filmes nos E.U.A. como Siegmund Lubin, necessitavam urgentemente de novos filmes para combater o monopólio doméstico de Thomas Edison. Em Dezembro de 1899 com a estreia de *Cinderella*<sup>26</sup>, as atenções viraram-se para o filme de Méliès. Ressentido pela competição estrangeira e pelo sucesso do filme, Edison tentou bloquear a exibição dos filmes do realizador francês nos E.U.A., mas rapidamente foi descoberto o processo de duplicação de negativos, e juntamente com a criação do sindicato da *Chambre Syndicale des Editeurs Cinématographiques*, presidido pelo próprio Méliès, ele e outros artistas podiam defender-se dos mercados estrangeiros agressivos<sup>27</sup>. Foi nessa altura que utilizou o seu sucesso financeiro para melhorar o seu estúdio, na expectativa de evoluir as capacidades de produção dos seus filmes.

Desesperado por se manter na competição, Thomas Edison contratava Edwin S. Porter. Porter era um projeccionista que tinha viajado por todo o território americano e Canadá, mostrando filmes em feiras tradicionais, através de uma companhia que competia com Edison. Quando tentou criar a sua própria empresa, não foi bem sucedido, e em 1899 juntava-se à *Edison Manufacturing Company*, onde tomou conta da produção cinematográfica dos estúdios de Nova Iorque, operando

---

<sup>25</sup> Ver: WAKEMAN, John (1987) – *World Film Directors, Volume 1*. The H. W. Wilson Company.

<sup>26</sup> *Cinderella [1899]*, Georges Méliès;

<sup>27</sup> Ver: MUSSER, Charles (1990) – *History of the American Cinema: Volume 1, The emergence of Cinema*. Charles Scribner's Sons, Inc.

câmaras, dirigindo actores, e preparando as cópias finais dos filmes. Como tinha experiência derivada do seu tempo em excursão pelo território americano, Porter sabia exactamente o que a audiência gostava de ver. Fez filmes que emulavam vários artistas, inclusive Georges Méliès, mas foi em 1903 que Porter introduziu uma técnica que facilitava a compreensão narrativa do público: os *dissolves*<sup>28</sup>. Com o filme *The Great Train Robbery*<sup>29</sup>, Porter utilizou o *western*, um subgénero estilizado e tradicionalmente americano, para contar uma história que inovava pela narrativa de acção paralela, algo que até então nunca tinha sido feito no cinema. Para além disso temos um pistoleiro que dispara uma arma na direcção da audiência em plano aproximado, interagindo com o público. O seu sucesso estabeleceu os filmes como um negócio de entretenimento comercial nos E.U.A. Edison colocava no mapa os E.U.A. como uma nação inovadora no cinema mundial.<sup>30</sup>



Figura 3 – “*The Great Train Robbery*” [1903], de Edwin S. Porter;

Um ano antes em 1902, Georges Méliès fazia a sua obra-prima *Le Voyage Dans La Lune*<sup>31</sup>. Um sucesso comercial por todo o mundo, principalmente em França e nos E.U.A., onde produtores como Thomas Edison, Siegmund Lubin, e Carl Laemmle, tinham cópias piratas ilegais, e faziam fortunas à custa delas. O filme tinha custado 10.000 francos a produzir, mas com o retorno financeiro que obteve, Méliès abriu uma sucursal da *Star Films* em Nova Iorque, que seria gerida pelo seu irmão

<sup>28</sup> *Dissolve* – Transição gradual de uma imagem para outra.

<sup>29</sup> *The Great Train Robbery* [1903], Edwin S. Porter;

<sup>30</sup> Ver: EAGAN, Daniel (2010) – *America’s Film Legacy*. Continuum International Group.

<sup>31</sup> *Voyage Dans La Lune* [1902], Georges Méliès;

Gaston Méliès. À medida que o público evoluía, e os gêneros cinematográficos eram mais abundantes, os seus filmes perdiam audiência. Para tentar equilibrar contas, a *Star Films* reduziu em 20% o preço de todos os seus filmes. Nas palavras dos críticos, Jean Mitry e George Sadoul<sup>25</sup>, “O trabalho de Méliès começou em declínio, e caiu na repetição de fórmulas gastas por um lado, e por outro na imitação fraca de novas tendências”<sup>32</sup>



Figura 4 – “*Voyage Dans La Lune*” [1902], de Georges Méliès;

Nos E.U.A., Thomas Edison procurava o monopólio das produções cinematográficas. Como já tinha eliminado toda a concorrência doméstica relativamente à construção de câmaras de filmar, a indústria de cinema ficou lesada. Restavam apenas duas empresas: a *Edison* e a *Biograph*, que usavam *designs* de câmara diferentes. Isto fez com que os oponentes de Edison se vissem obrigados a importar filmes do estrangeiro, nomeadamente de França e Inglaterra. Desde 1902 que Edison ameaçava os distribuidores e proprietários de salas de cinema, com processos judiciais caso não utilizassem câmaras fabricadas na sua empresa, ou distribuíssem filmes que não fossem sua propriedade<sup>33</sup>. Esta pressão resultou na criação da MPPC<sup>34</sup> em Dezembro de 1908, que reunia as grandes empresas

---

<sup>32</sup> Tradução livre de: “Méliès’s work began to decline and lapse into the repetition of old formulas on the one hand and an uneasy imitation of new trends on the other”

<sup>33</sup> Ver em: [about.com – History of Edison Motion Pictures, Litigation and Licensees](http://inventors.about.com/library/inventors/bl_Edison_Motion_Pictures4.htm)  
[http://inventors.about.com/library/inventors/bl\\_Edison\\_Motion\\_Pictures4.htm](http://inventors.about.com/library/inventors/bl_Edison_Motion_Pictures4.htm);

<sup>34</sup> MPPC – Motion Picture Patents Company.

cinematográficas como, *Edison*, *Vitagraph*, *Essanay*, *Selig*, *Lubin*, *Kalem*, a *Star Film Company* de Méliès, a *Eastman Kodak*, que era a maior fornecedora de película em bruto e mais tarde sem grande escolha, a *Biograph*, que pouco a pouco Edison conseguia espremer do mercado, com manobras judiciais sobre propriedade de patentes das câmaras de filmar do adversário. As leis da MPPC eliminaram o direito de venda total dos filmes aos distribuidores e proprietários de salas de cinema, implementando os alugueres, que permitiam qualidade de controlo sobre as cópias que estivessem a ser exibidas para lá do seu tempo de aluguer. Para além disso, a forma de aluguer foi uniformizada com um custo, baseado na qualidade do filme e não no seu valor monetário. Isto fez com que o nível de valores de produção cinematográfica aumentassem circunstancialmente, o que obrigava os filmes estrangeiros a terem que respeitar medidas que não existiam no seu país de origem. A MPPC, com a concordância da *Eastman Kodak* que dominava o mercado de película, estabeleceu que só seria vendida película a membros do grupo. Dessa forma também conseguiram assegurar que apenas os estúdios associados à MPPC podiam filmar, e como tal, as patentes das câmaras de filmar e projectores que eram propriedade do grupo, permitiram que se controlassem os distribuidores, os cinemas, quem exibia os filmes e onde. Quem violasse estas medidas, muitas vezes era ilegalmente coagido por capangas contratados e ligações à máfia<sup>35</sup>. O conteúdo dos filmes era supervisionado e as durações eram limitadas entre 13 e 17 minutos, sobretudo para controlo de custos de produção. A MPPC acabava com o domínio dos filmes estrangeiros em solo americano, estabelecia um padrão único na distribuição e exibição no país, e melhorava a qualidade dos filmes americanos através da competitividade interna. Contudo, prejudicava a produção de longas-metragens, e o uso de financiamento externo em detrimento das empresas que faziam parte do grupo.

O monopólio da MPPC, galvanizou pequenas empresas e produtores independentes que não conseguiam sobreviver com o mercado abaixo de um terço. A resposta desta minoria foi a mudança de local para Hollywood na Califórnia, longe de Nova Jersey, a base de Thomas Edison, e do raio de acção legal da MPPC, uma vez que Hollywood era protegida pelas leis do *Ninth Circuit Court of Appeals*<sup>36</sup>, sediado

---

<sup>35</sup> Ver: BACH, Steven (1999) – *Final Cut*. Newmarket Press.

<sup>36</sup> Tribunal judicial que rege vários distritos, inclusive os distritos da Califórnia.

em São Francisco, e os direitos sobre as patentes não eram legislados na zona<sup>37</sup>. O Sul da Califórnia contudo, não foi escolhido por um mero acaso. As condições climáticas favoráveis, e a variada paisagem permitiam criar *sets* cinematográficos que iam desde desertos, selvas, a zonas montanhosas de grande superfície.

A MPPC começava a ter os seus grandes problemas, quando uma das suas maiores aliadas, a *Eastman Kodak*, decidiu modificar o contrato de exclusividade da película, e passou a fornecer alguns produtores independentes. Com isto o número de cinemas a exhibir filmes independentes cresceu 33% em 12 meses. Outra das razões dos problemas da MPPC, tinha que ver com algumas das licenças sobre as patentes. Com a explosão de novas empresas na produção cinematográfica, o controlo das patentes tornou-se ineficaz, e rapidamente deixaram de ter capacidade de supervisão. O lançamento de longas-metragens era visto como uma contrapartida pelo grupo, mas a sua popularidade, principalmente com filmes vindos do estrangeiro, reafirmava o poder do cinema Europeu no mercado americano. Quando decidiram começar a produzir e distribuir longas-metragens em 1914, já as empresas independentes tinham exibido dezenas de longas-metragens. Pouco a pouco a MPPC ia perdendo força, até que as suas licenças sobre as patentes iam expirando uma a uma. Para renovar o monopólio de distribuição, criaram a *General Film Company*<sup>38</sup>, uma empresa de distribuição cinematográfica, com o mesmo fim da MPPC de impedir que produtoras independentes pudessem trabalhar<sup>39</sup>. Mas a indústria estava mais forte e competitiva. Para combater as agressões constantes da GFC, surgiram outras distribuidoras que reivindicavam os seus direitos como, a *Motion Picture Distributing and Sales Company*, a *National Independent Moving Picture Alliance*, e a *Film Service Association*<sup>40</sup>. A MPPC e a GFM acabavam a sua hegemonia, e o seu poder estagnou com a investigação ao abrigo do *Sherman Act*<sup>41</sup>, uma lei aprovada pelo Congresso Americano em 1890, que investigava empresas suspeitas de tentar controlar o monopólio do mercado através da extinção ou redução da competitividade.

---

<sup>37</sup> Ver: EDDIN, Peter (2005) – *LA-La Land: The Origins*. The New York Times.

<sup>38</sup> GFM – *General Film Company* – Distribuidora criada pelo grupo MPPC, para controlar monopólio de distribuição cinematográfico americano.

<sup>39</sup> Ver: ALVAREZ, Max Joseph (2007) – *Film History: An International Journal, Volume 19, Number 3*. Indiana University Press.

<sup>40</sup> Vários grupos de distribuidoras independentes.

<sup>41</sup> Sherman Act – Lei competitiva passada pelo congresso americano a 2 de Julho 1890.

Méliès que durante algum tempo procurou responder às medidas severas e desleais da MPPC nos E.U.A., e através do seu irmão Gaston, que representava a *Star Films* em solo americano, foi mudando de instalações de cidade para cidade, de estado para estado, até que Méliès em França, com grandes dificuldades de conseguir produzir novos filmes decide fazer um acordo com a *Pathé Frères*<sup>42</sup>. Em troca de uma grande quantia para produzir filmes, Méliès cedia os direitos de edição e distribuição das suas obras, e dava a sua casa e estúdio como garantia<sup>25</sup>. Em 1911, os seus dois filmes *Les Aventures de Baron de Munchhausen*<sup>43</sup> e *Le Vitrail Diabolique*<sup>44</sup>, apesar de altamente elaborados e complexos, já não atraíam multidões como antigamente, e foram conseqüentemente ambos fracassos financeiros. Não tardou até a *Pathé* utilizar os seus direitos de edição, e depois de várias falhas que se seguiram Méliès foi forçado a rescindir contracto. Nos E.U.A., o seu irmão Gaston já não tinha capacidade para lidar com as adversidades, e após perder 50 mil dólares não teve outra opção senão vender a concessão americana e regressar a Paris. Méliès falido, e sem hipótese de recuperar do prejuízo, não conseguiu produzir mais nenhum filme até ao final da sua vida.

### 3.1.2 O Desenvolvimento Americano: As Guerras e o Cinema na Europa

Depois de uma passagem por alguns factos importantes da história do cinema Europeu e Americano, conseguimos perceber que havia um domínio maior do lado da Europa. Independentemente do cinema americano procurar o monopólio da indústria cinematográfica, a qualidade e inovação não eram suficientes para o que se fazia numa Europa, com um passado histórico-cultural muito superior aos E.U.A. Por sua vez, a partir do século XIX os E.U.A. tiveram um crescimento económico acentuado, derivado a políticas domésticas como a Lei da Propriedade Rural<sup>45</sup>, que fez aumentar

---

<sup>42</sup> *Pathé Frères* – Produtora fundada pelos irmãos Pathé em 1896.

<sup>43</sup> *Les Aventures de Baron de Munchhausen [1911], de Georges Méliès;*

<sup>44</sup> *Le Vitrail Diabolique [1911], de Georges Méliès;*

<sup>45</sup> *Homestead Act* – Lei criada pelo presidente norte-americano Abraham Lincoln em 20 de Maio de 1862, que cedia a posse de uma propriedade de 160 hectares a quem a cultivasse por 5 anos.

o fluxo de imigrantes europeus para viver e trabalhar no país. A chamada conquista do Oeste, coincidiu com o período de industrialização dos E.U.A., e contribuiu para a criação do *American Dream*<sup>46</sup>, que fez com que cerca de 600 mil fazendeiros recebessem 80 milhões de acres<sup>47</sup>.

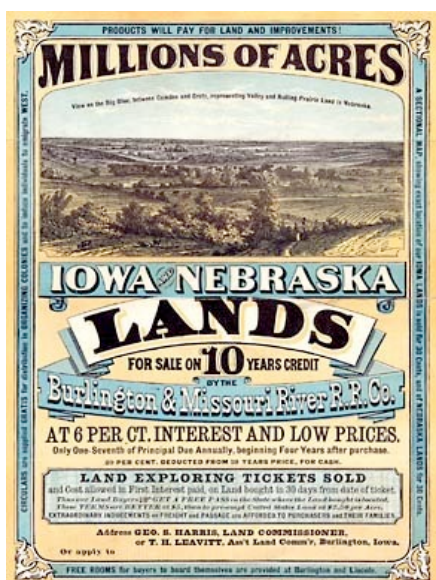


Figura 5 – Panfleto do *Homestead Act*;



Figura 6 – Família imigrante na sua propriedade;

Essa “corrida” pelas terras e o conceito de começar uma nova vida num país que começava a prosperar, trouxe aos Estados Unidos muita mão-de-obra, não só vindos do continente europeu, mas também da Ásia e outros países do continente da América. Este fluxo de imigração contribuiu para a criação de uma plataforma multicultural, que logicamente influenciaria o funcionamento da sociedade americana, e no que diz respeito ao cinema, teria uma abrangência capaz de comunicar através da identidade cultural que se estava a formar, através de uma só nação. Era como se um só país pudesse ter uma “voz”, influenciada por diversas culturas do mundo.

No início do século XX, o cinema europeu era mestre de cerimónias, dominado pela genialidade do cinema francês e a audácia épica do cinema italiano. Méliès inventava novas técnicas, e Giovanni Pastrone explorava reconstruções

<sup>46</sup> *American Dream* – Conceito ideológico que assentam na liberdade, criação, prosperidade, e sucesso, através de trabalho árduo e esforço.

<sup>47</sup> LAUSE, Mark A. (2005) – *Young America: Land, Labor and the Republican Community*.

históricas de proporções bíblicas com o filme *Cabiria*<sup>48</sup>. Nas palavras do realizador Martin Scorsese<sup>49</sup>,

*“Há tantos elementos que tomamos como garantido como sendo invenções americanas – o épico histórico de longa duração, a câmara em movimento, a luz difusa. Subitamente, aqui estava tudo isso, num filme feito dois anos antes do “The Birth of a Nation” de Griffith”*<sup>50</sup>



**Figura 7 – “Cabiria” [1914], de Giovanni Pastrone;**

Nos E.U.A., depois da inovação no estilo narrativo levado a cabo por Edwin S. Porter, aparecia David Wark Griffith. Griffith foi provavelmente dos primeiros realizadores a ter uma importância vital, e a definir o realizador como um elemento com a mesma capacidade de influenciar espectadores, da mesma forma que os

---

<sup>48</sup> *Cabiria [1914], de Giovanni Pastrone;*

<sup>49</sup> SCORSESE, Martin (2006) – *Martin Scorsese Presents “Cabiria” by Giovanni Pastrone*. Museo Nazionale Del Cinema. Fondazione Maria Adriana Prolo.

<sup>50</sup> Tradução livre de: *“There are so many elements that we took for granted as American inventions – the long-form historical epic, the moving camera, diffused light. Suddenly, here they were in a picture made two years before Griffith’s “The Birth of a Nation”.*

actores, que já beneficiavam do chamado *star system*. O crítico e cineasta Lauro António escreve<sup>51</sup>,

*“(...) não havia um único realizador à face da terra que lhe disputasse a celebridade. Num tempo em que já prevalecia o “star system”, Griffith era o único realizador a ombrear com a fama de muitos actores e actrizes, esses sim, autênticas “stars” do sistema”*

Griffith inventava a chamada narrativa clássica, que era assim classificada por ser uma narrativa de estrutura linear, com um princípio, meio, e fim, devidamente evidenciados. Em 1915, adaptado de um romance de Thomas Dixon Jr., “*The Clansman*<sup>52</sup>”, Griffith realiza *The Birth of a Nation*<sup>53</sup>, que se revelou altamente controverso no seu retrato de temas como, a escravatura, o Ku Klux Klan<sup>54</sup>, as relações interraciais, a Guerra Civil Americana, e a Era da Reconstrução<sup>55</sup>. Apesar de toda a polémica, o filme foi o primeiro *blockbuster*<sup>56</sup>, e fez tanto dinheiro que mudou as bases da indústria cinematográfica. A sua exibição por todo o mundo, e as inovações técnicas que apresentava, para além de ser uma longa-metragem com mais de três horas, com um índice elevado de actores e figurantes, construções de cenários, e reconstruções históricas exactas, com cavalos, batalhas, canhões, conferiram-lhe o título de “pai do cinema”. O realizador da era do cinema mudo, Erich von Stroheim disse sobre Griffith<sup>51</sup>,

*“Foi o primeiro a incluir beleza e poesia numa espécie de diversão barata e vulgar que algumas pessoas tinham aceite timidamente enquanto aguardavam a saída do comboio ou para se*

---

<sup>51</sup> ANTÓNIO, Lauro (2010) – *Temas de Cinema: David Griffith, Orson Welles, Staley Kubrick*. Dinalivro.

<sup>52</sup> DIXON, Thomas (1905) – *The Clansman*. Doubleday Page.

<sup>53</sup> *The Birth of a Nation [1915]*, de D. W. Griffith;

<sup>54</sup> Grupo reaccionário que defende a supremacia da raça branca, o nacionalismo da raça branca, e a anti-imigração. Expressam-se através de actos terroristas dirigidos a pessoas de outras raças.

<sup>55</sup> Termo associado a uma parte da história americana, com relevo na Guerra Civil, e na transformação social do Sul do país entre 1863 e 1877.

<sup>56</sup> Termo utilizado para definir um filme altamente rentável, ou com características potencialmente rentáveis.

*protegerem das inclemências do tempo. Foi ele quem inventou o grande plano, para dar ao homem pobre a íntima visão de um ponto interessante do filme.”*



Figura 8 – Griffith em rodagens;



Fig. 9 – Cena de “*The Birth of a Nation*” [1915]

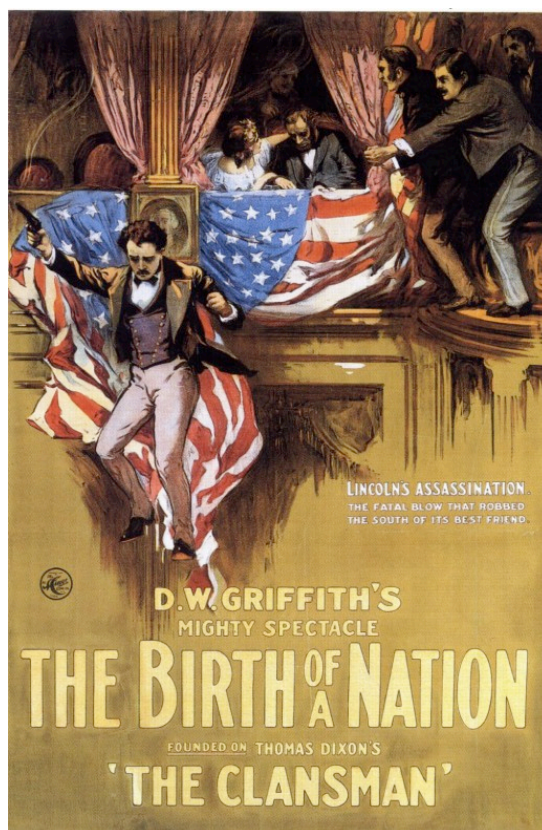


Figura 10 – Poster de “*The Birth of a Nation*” [1915], de D.W. Griffith

Com o dinheiro arrecadado em *The Birth of a Nation*, houveram muitos interesses que atraíam investidores em filmes futuros. Louis B. Mayer, que tinha investido algum dinheiro no filme de Griffith, recolhia dividendos que lhe permitiram começar a trabalhar como produtor que culminou na criação dos estúdios da *Metro-*

*Goldwyn-Mayer*, mais conhecida por *MGM*. *The Birth of a Nation* fez com que o papel do produtor, facilmente se confundisse com o papel de um empresário, cujo único objectivo passou a ser obter o máximo de lucro financeiro possível com os filmes, muito diferente da noção inicial que os irmãos *Lumière* tinham da potencialidade do cinematógrafo. Os motivos não eram para menos, aos olhos do capitalismo que começava a ganhar forma em volta das produções cinematográficas. O filme por motivos directamente relacionados com o seu conteúdo, gerou de forma inocente uma onda de curiosidade à volta de si mesmo. Para lá de um sucesso insólito até à altura, sendo um êxito de bilheteira e crítica fora do normal, causou polémica para além de qualquer precedente, com apoiantes e detractores a insultarem-se mutuamente, com sessões canceladas e salas de cinema destruídas, artigos agressivos nos jornais, acusações, processos judiciais, e um aumento da actividade do *KKK* que parecia reemergir depois de uma baixa nas suas actividades. Várias entidades que defendiam os direitos raciais, opuseram-se ao tema da escravatura que consideravam tratado de forma ignorante, e afirmavam o apoio implícito a grupos como o *KKK* e as suas actividades. Sentia-se pela primeira vez que um filme tinha um impacto e uma influência social que atingia níveis estratosféricos. Com isto o filme foi censurado, e teve de ser editado em várias partes em cenas como, a relação de amor entre um branco e uma mulata. Acções de protesto decorriam em várias cidades, onde até chegou a ser proibida a sua exibição, e Griffith teve problemas com o filme até 1938, altura em que o *KKK*, o continuava a mostrar aos seus discípulos como exemplo.

O que gerou toda esta sina tumultuosa em volta da obra de Griffith? Publicidade gratuita, marketing social, e a promessa simples e insubstituível gerada por uma curiosidade absoluta, que podia ser “saciada” pela compra de um bilhete para o filme. Convém recordar que a era das inovações tecnológicas estava muito presente como, o telefone, o carro, o avião, que permitiam uma permeabilidade de informação que causava o *hype*, ou *buzz*, responsáveis pelo aumento dessa ansiedade. Não é possível confirmar se esse fenómeno de antecipação e marketing foi propositado ou não, mas foi a partir do filme de Griffith que os estúdios geridos por magnatas disfarçados de produtores, olhavam para o cinema e as estratégias de divulgação com outros objectivos. Lauro António descreve o fenómeno desta forma<sup>51</sup>,

“*The Birth of a Nation* teve como orçamento previsto 40.000 dólares (excedido até aos 60.000 dólares). Mas tendo em conta todos os demais apoios e patrocínios, nunca terá custado menos de 110.000 dólares, a maior soma jamais gasta com um filme até essa altura. Os bilhetes de cinema nunca tinham custado 2 dólares, mas Griffith decidiu colocar o preço da entrada ao nível do teatro ou à ópera. Arrecadou 18 milhões na estreia, a maior receita de bilheteira de sempre, só comparável a filmes como *Branca de Neve e os Sete Anões*, *E Tudo o Vento Levou* ou *West Side Story*. De resto é quase impraticável fazer comparações entre receitas de filmes de 1915, 1937, de 1960 ou actuais, pois o cálculo da inflação é impossível de estabelecer com precisão e, em 1915, não existia qualquer controlo oficial do número de espectadores. A produção assumiu números também antes nunca atingidos: 18.000 actores e figurantes, 3000 cavalos, 7 meses de produção, 5000 cenários, 1357 planos rodados.”

Hoje em dia o exemplo de *The Birth of a Nation* é explorado no marketing cinematográfico, em filmes como *A Paixão de Cristo*<sup>57</sup>, que curiosamente conseguiu prevalecer fora das produções habituais de Hollywood. O alto conteúdo de natureza gráfica, e a violência psicológica e física explícita no filme, são os requisitos necessários para que não seja aceite pela máquina industrial e financeira que escolhe o que vai ser visto pelo público, que à partida se afastam de filmes com classificações para maiores de 18 anos de idade. Também por se centrar numa figura religiosa daquela que é considerada a maior religião do mundo, com mais seguidores, e protegida pelo poder da igreja católica, o filme seria muito provavelmente um fracasso, condenado a que muito pouca gente arriscasse na sua produção por interferir com temas controversos. Mel Gibson, o realizador e produtor, conseguiu angariar capital suficiente para fazer o filme à margem de Hollywood, e a partir do momento em que estreou nas salas foi quase como uma auto-promoção. As pessoas simplesmente iam à procura de satisfazer a curiosidade e burburinho, que se criava em volta de toda a polémica gerada pelos media e comunicação social. Roger Ebert, crítico de cinema galardoado com um prémio *Pulitzer*<sup>58</sup> escreveu<sup>59</sup>,

---

<sup>57</sup> *The Passion of the Christ* [2004], de Mel Gibson;

<sup>58</sup> Prémio americano atribuído por excelência em jornalismo, literatura, e composição musical.

<sup>59</sup> EBERT, Roger (2004) – *The Passion of the Christ film review* – Chicago Sun-Times.

*“Gibson não fez um filme que alguém possa chamar de “comercial”, e se render milhões, isso não será porque alguém se entretive. É um filme de mensagem pessoal do tipo mais radical, que tenta recriar os eventos de maior urgência pessoal para Gibson. O cineasta colocou toda a sua arte e fortuna ao serviço das suas crenças e convicções, e isso não acontece frequentemente<sup>60</sup>.”*

O filme seguinte de Griffith, *Intolerance*<sup>61</sup> não fez tanto dinheiro como o seu antecessor. Griffith procurava outros desafios de produção, e juntamente com Charlie Chaplin, Mary Pickford e Douglas Fairbanks, fundou a *United Artists*. Contudo Griffith nunca mais foi capaz de emular o sucesso de bilheteira do seu primeiro filme, e não conseguiu receitas de bilheteira superiores ao que *Intolerance* tinha angariado. Apesar de outros dos seus filmes como *Broken Blossoms*<sup>62</sup>, e *Way Down East*<sup>63</sup>, terem feito dinheiro, Griffith vivia obcecado com os sucessos comerciais, e acabou por sucumbir às suas próprias ambições pouco depois do seu filme *Isn't Life Wonderful*<sup>64</sup>. Foi convidado a sair da produtora, e até ao fim dos seus dias nunca mais conseguiu produzir um filme que tivesse sucesso financeiro. Foi afastado do cinema ao longo dos tempos, e uma vítima da máquina implacável de Hollywood, que não olhava a meios para atingir o seu objectivo: o lucro. Orson Welles disse sobre Griffith,

*“Era a idade de ouro de Hollywood mas para ele, o maior dos realizadores, fora uma década triste e vazia. O cinema, que ele tinha virtualmente inventado, havia-se convertido num produto (produto único) da quarta maior indústria da América e, na cadeia sem fim das mastodónticas fábricas cinematográficas, não havia lugar para Griffith. Era um exilado na sua própria cidade, um profeta sem honras, um artesão sem ferramentas, um artista sem trabalho... Nunca estranhei que me odiasse. Eu, que nada sabia de cinema, tinha conseguido a maior liberdade jamais conferida por escrito num contrato de Hollywood. Era o contrato que ele merecia. Eu via que não era demasiado velho para ele e não podia criticá-lo por ele sentir que eu era demasiado jovem. Eu amava-o e venerava-o, mas ele*

---

<sup>60</sup> Tradução livre de: “Gibson has not made a movie that anyone would call “commercial”, and if it grosses millions, that will not be because anyone was entertained. It is a personal message movie of the most radical kind, attempting to re-create events of personal urgency to Gibson. The filmmaker has put his artistry and fortune at the service of his conviction and belief, and that doesn't happen often.”

<sup>61</sup> *Intolerance* [1916], de D.W. Griffith;

<sup>62</sup> *Broken Blossoms* [1919], de D.W. Griffith;

<sup>63</sup> *Way Down East* [1920], de D.W. Griffith;

<sup>64</sup> *Isn't Life Wonderful* [1924], de D.W. Griffith;

*não necessitava de discípulos. Necessitava de trabalho. Nunca odiei tanto Hollywood como pelo tratamento dado a Griffith. Nenhuma cidade, nenhuma indústria, nenhuma profissão nem nenhuma forma de arte devem tanto a uma só pessoa.*”<sup>51</sup>



**Figura 11 – Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin, e D.W. Griffith em 1919**

O cinema americano prosperava como indústria e crescia de dia para dia com a criação de novos estúdios. Na Europa, outrora extravagante e requintada, a Primeira Guerra Mundial tinha rebentado em 1914, e tinha arrasado as infra-estruturas cinematográficas, os mercados financeiros estavam desgastados, fazendo com que as prioridades não passassem pelo cinema, visto mais como uma forma de arte do que um negócio. Os Estados Unidos definitivamente assumiram o controlo da produção mundial cinematográfica, apesar da Europa tentar resistir com obras de teor artístico vindas principalmente da Alemanha e da União Soviética. O Expressionismo Alemão era uma nova corrente cinematográfica com fortes influências das artes plásticas, da literatura e da música, que eram visíveis nas decorações e cenografia presentes nos filmes. Realizadores como F.W. Murnau e Fritz Lang, eram os principais intervenientes deste movimento, com filmes como *Nosferatu*<sup>65</sup>, e *Metropolis*<sup>66</sup>, sendo este último considerado como o primeiro filme de ficção científica. Na União

---

<sup>65</sup> *Nosferatu* [1922], de F.W. Murnau;

<sup>66</sup> *Metropolis* [1927], de Fritz Lang;

Soviética a revolução dos populares era a maior fonte de inspiração dos cineastas, entre eles Sergei M. Eisenstein, um revolucionário que utilizava o cinema como fonte de expressão activista, e o precursor da chamada Montagem Russa, uma corrente cinematográfica baseada na técnica de montagem, que consistia na associação de ideias através de cortes alternados com imagens que sugerem um determinado conceito. O ritmo frenético, os planos aproximados que transmitiam agressividade e dinâmica, foram celebrados na sua obra-prima *Battleship Potemkin*<sup>67</sup>, especificamente numa cena famosa, *As Escadas de Odessa*. Dziga Vertov, outro cineasta da União Soviética, inovava no estilo documental com o seu *The Man with the Movie Camera*<sup>68</sup>, um exercício de montagem que explorava quase todas as formas de edição existentes até nos dias de hoje, ao mesmo tempo que documentava um dia no quotidiano do povo soviético.



**Figura 12 – Cena de “Metropolis” [1927], de Fritz Lang;**

Nos Estados Unidos, apesar desta revolução sobretudo cultural que se fazia sentir no cinema europeu, o filme *Jazz Singer*<sup>69</sup> de Alan Crosland em 1927, trazia consigo uma profunda novidade. O som passava a ser sincronizado com a imagem, e a sua importância iria revolucionar a forma de se ver cinema. Esse pormenor traria

---

<sup>67</sup> *Battleship Potemkin* [1925], de Sergei M. Eisenstein;

<sup>68</sup> *The Man with the Movie Camera* [1929] – Dziga Vertov;

<sup>69</sup> *The Jazz Singer* [1927], de Alan Crosland;

trazia grandes consequências à Europa, uma vez que agora se levantavam questões pertinentes relacionados com o problema da multiculturalidade e diferença de línguas dos vários países do continente. Se era difícil superar a crise em que a Europa mergulhou devido à Primeira Guerra Mundial, então equipar os cinemas europeus com tecnologia para os filmes sonoros era quase impossível. Este acontecimento fazia reflectir sobre a universalidade do cinema, como uma arte percebida em qualquer parte do mundo, capaz de se exprimir através da linguagem corporal, da emoção, e da interpretação, que deixou de o fazer a partir do momento que o som passou a ser um requisito. As soluções encontradas foram as legendagens, mas os mercados financeiros europeus não tinham capacidade para ultrapassar a crise, e assumiu-se um conceito de cinema baseado na identidade de cada país, que dificultou a exportação dos filmes, e que prejudicou parcerias e co-produções entre países europeus, cujas culturas, religião, e costumes eram muito díspares.

Os Estados Unidos prosperavam, e o sistema de estúdios era fortemente implementado, transformando o cinema numa indústria. O grande poder económico de Inglaterra, associado à rapidez com que os americanos cresciam mundialmente, acelerou a globalização da língua inglesa, que se tornou uma das mais faladas no mundo. Os países que faziam parte da Grã-Bretanha, uma parte do Canadá, a Austrália, África do Sul, a Índia, falavam inglês e isso facilitou a entrada dos filmes americanos no mercado europeu.

Nos E.U.A., na altura da transição do cinema mudo para o sonoro, equipar os cinemas com som e fazer filmes com som era muito dispendioso. Para recuperar essas despesas, os cinemas vendiam alta qualidade, e exibiam os seus gastos avultados para atrair audiências massivas. Os filmes baratos, pequenos, e rápidos, deixaram de ser rentáveis, dado aos seus custos elevados de produção e apresentação. Quanto mais altos fossem os gastos de produção, maior a importância em atrair maior quantidade de público, e maior a importância em estipular previsões de sucesso e preparar marketing eficaz à altura. Hoje em dia os efeitos especiais e as celebridades famosas, são os principais responsáveis na elaboração do *blockbuster* moderno, mas a base remonta ao período em análise, cujo objectivo era favorecer financeiramente os estúdios de Hollywood. Assim que as dificuldades de tradução e compreensão dos filmes europeus, assumiam um factor cada vez mais importante na importação e exportação do mercado cinematográfico europeu interno, os países europeus passaram

a importar mais filmes americanos do que filmes europeus. A língua inglesa em oposição a várias línguas, provou ser dominadora e eficaz, e as audiências americanas, as que iam mais ao cinema na altura, habituaram-se a ver os filmes na sua língua nativa. Ainda nos dias de hoje os americanos têm dificuldade em aceitar dobragens ou filmes legendados. Em contrapartida, em países como Alemanha, França, ou Espanha, a dobragem é mais bem sucedida entre o público geral, que a legendagem. As personalidades que dobram os actores dos filmes americanos, chegam a ter estatuto de celebridade, e ficam para sempre ligadas exclusivamente à dobragem de um determinado actor.

Estes factores determinam que o mercado cinematográfico europeu, tem muito mais dificuldade em penetrar o mercado americano que a situação inversa. A vantagem da exportação americana, centra-se numa combinação bem sucedida de perspectiva internacional de produção, e perspectiva nacional de consumidores. Dessa forma consegue corresponder às necessidades de outros países, sem descurar o consumidor nacional. Essa influência atribuiu o domínio do cinema europeu, à Inglaterra, que acabou por emular o cinema de Hollywood, em termos de estilo e conteúdo. O Reino Unido é o maior exportador europeu de cinema para outros países da Europa, e em consequência da facilidade linguística, o seu mercado acaba por ser o mais importado pelos Estados Unidos. Isso permitiu que o cinema britânico tivesse lucros com os seus filmes, originando uma melhoria nos valores de produção superiores aos dos outros países europeus.

Com a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos conseguiram ultrapassar definitivamente qualquer indústria cinematográfica na Europa. As economias mais uma vez estavam devastadas, não existia dinheiro para investir ao contrário dos E.U.A., que podiam investir milhões no desenvolvimento do cinema americano. Para além disso desenvolveram sistemas de integração vertical, que permitiram que empresas como a *MGM*, a *Warner*, *United Artists*, e outras, pudessem produzir, distribuir, e exhibir filmes nos próprios cinemas construídos pelas empresas, que permitiam ter um lucro que os europeus não tinham hipótese de competir. Isso fez com que mal os europeus saíssem da crise nos anos 50, os americanos tivessem poder de compra para ir buscar os realizadores, e actores mais proeminentes do panorama Europeu, como Billy Wilder, Alfred Hitchcock e Fritz Lang. Desta forma o mercado europeu continuava a estar impedido de competir com o mercado americano,

agravado pelo corporativismo que se fazia sentir em Hollywood, onde outras indústrias estavam associadas aos filmes através do marketing e venda de produtos, utilizando as estrelas de cinema, para alimentar o consumismo, e angariar o máximo de lucro para injectar na indústria cinematográfica. Esta época fez com que Hollywood tivesse conseguido reunir os melhores realizadores, produtores, argumentistas, e actores que existiam, evoluindo o seu ciclo de domínio mundial. A *Broadway* e o talento que gerava, adicionando o *star system* ao dispor da indústria, tornou esta a *Era Dourada* de Hollywood<sup>70</sup>.

### 3.1.3 Cinema Europeu: O Cinema de Autor Como Identidade no Pós-Guerra

Joseph Goebbels<sup>71</sup> controlava a indústria cinematográfica alemã desde 1933, num período que se estendeu até ao final da guerra. Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, com a Alemanha dividida em duas partes, desenvolveram-se dois estilos de cinema distintos. Na parte oriental, dominada pela União Soviética, havia uma influência da montagem russa, e produziam-se filmes melhores com histórias sociais baseadas no passado, questões filosóficas e revolucionárias. Contudo os valores de produção eram baixos, pois as cidades estavam completamente destruídas. Do outro lado, na parte ocidental influenciada pela presença de americanos, faziam-se filmes escapistas com base na realidade de Hollywood, que não passavam de imitações baratas do cinema americano. Entre estes dois estilos de cinema, o mais bem sucedido artisticamente foi o cinema que emergia do lado soviético, que através da montagem russa e outras influências, construía cinema artisticamente relevante. O facto dos soviéticos nunca terem tido poder de compra para película em grandes quantidades, fez com que a montagem fosse uma das suas características mais fortes, desde a Revolução Russa, até aos anos 50. Enquanto outros países renasciam nessa época, a Alemanha teve de esperar até aos anos 60, devido ao domínio de Hollywood, que ofuscava os talentos que iam surgindo. A vantagem da Alemanha surgiu com o

---

<sup>70</sup> GEUENS, Jean-Pierre (2000) – Film Production Theory. Albany, State University of New York Press.

<sup>71</sup> Ministro da Cultura Alemã durante o Terceiro Reich.

financiamento dos Estados Unidos, apesar da desvantagem cultural de ser dominada pelo país que financiava a sua recuperação.

No caso de Itália, a indústria cinematográfica era controlada pelo partido Fascista. O país estava estruturalmente devastado pela guerra, e os estúdios da *Cinecittá* mal tinham sobrevivido. Essa falta de recursos potenciou o movimento cinematográfico do *Neo-Realismo*, impulsionado pela necessidade de contar ao mundo a história do povo italiano, e do seu sofrimento. O seu estilo era realista, com pessoas reais, filmado em locais reais, suportado por um lirismo visual poderoso. O movimento tomou forma com o filme *Roma Città Aperta*<sup>72</sup>, de Roberto Rossellini, mas teve outros intervenientes como, Luchino Visconti ou Vittorio de Sica, entre muitos outros. As restrições governamentais de importação, assim como os subsídios financeiros dados aos produtores locais, protegeram a indústria cinematográfica italiana o tempo suficiente, para que pudessem evoluir economicamente longe do alcance de Hollywood. A falta de recursos levou a que o cinema italiano desenvolvesse um estilo próprio, com identidade, focado nas histórias, e no uso de actores amadores, ou até mesmo pessoas reais, que muitas vezes intervinham na escrita de diálogos para evidenciar o realismo do filme.

França por outro lado desenvolveu um cinema de criatividade. Quando a guerra começou, os actores e realizadores fugiram do país ou esconderam-se, e os Judeus que vinham da Alemanha, tentavam controlar a indústria cinematográfica francesa. Os franceses resistiram e pouco a pouco restabeleceram a sua autoridade, atacando a ilusão de Hollywood, e realçando a falta de conteúdo dos filmes americanos. Ao adoptarem aos seus filmes um realismo poético, que visava “educar” o público, em vez de responder aos gostos populares, o movimento do Realismo *Poético*, foi inspirado no conceito do *Neo-Realismo* italiano, mas com características ligeiramente diferentes. Assim como os italianos, tinham poucos recursos para fazerem filmes, e apenas podiam responder a Hollywood com qualidade em vez de quantidade.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> *Roma Città Aperta* [1945], de Roberto Rossellini;

<sup>73</sup> Ver: CARCASSONE, Phillippe (2008) – *The French System and Managing Co-Productions*. Skillset.



Figura 13 – Excertos de *Roma Città Aperta* [1945], de Roberto Rossellini;

Os cineastas estavam em desacordo sobre o tipo de cinema que devia tomar forma na luta contra os Estados Unidos. A França respondeu com medidas que impuseram taxas sobre filmes importados, e bloquearam os lucros forçando as companhias a reinvestir em França. As estatísticas mostram que durante a guerra, 85% dos filmes exibidos eram franceses, e entre 1946 a 1954 passaram a ocupar apenas 40% dos cinemas. De forma a tentar recuperar o monopólio dos cinemas franceses com cinema nacional, os cineastas iam pondo de parte o *Realismo Poético*, para fazerem filmes mais coloridos, apelando a um cinema mais tradicional.

Por altura da década de 50, André Bazin, um crítico e teórico de cinema, criava a revista *Cahiers du Cinéma*. Uma nova “fornada” de realizadores estava a ser formada na Cinemateca, que começavam a dar os primeiros passos como críticos e estudiosos das obras do passado, que resultava no consumo de centenas de filmes.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Revista de cinema francesa, criada em 1951 pelo crítico e teórico de cinema, André Bazin.

Esta seria provavelmente a era do intelectualismo no cinema, onde personalidades como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jacques Rozier, e Jacques Demy, descortinavam as bases e conteúdos dos filmes do passado. O conceito cinéfilo foi criado entre este grupo de jovens críticos, que se tornariam os realizadores contemporâneos do cinema francês, que absorviam referências de filmes não só franceses, mas também filmes de Hollywood. Tal como a palavra cinéfilo sugere (cine + filo), estes eram os “filhos” do cinema, descendentes da geração que deu os primeiros passos na 7ª arte. Admiravam cineastas americanos como Howard Hawks e Orson Welles, assim como os filmes do seu compatriota Jean Renoir. A tendência estava na desconstrução destes filmes, e na construção de novas obras através das referências que definiam os cinemas que estudavam. Deste grupo restrito de novos cineastas, surgia a *Nouvelle Vague*<sup>75</sup>, e com ela o *Realismo Poético* voltava a fazer parte do estilo do cinema francês, com Jean-Luc Godard a ser o elemento mais radical, experimentando, teorizando, e alterando as essências do cinema americano, aliado aos novos conceitos de linguagem cinematográfica que introduzia.<sup>76</sup> Graças a este movimento, a França estabeleceu-se como a consciência estética do cinema mundial, ao contrário da Itália que ia perdendo força com o movimento *Neo-Realista*, cada vez menos contemporâneo.

O cinema Britânico estava em alta, derivado a uma série de relações comerciais entre a *Associated British Films*, a *United Artists*, a *Fox*, entre outras, que fez com que os filmes de Hollywood fossem exibidos em abundância nas salas de cinema. Esta colaboração deu confiança à indústria cinematográfica britânica, para produzir filmes ao estilo de Hollywood, em que os protagonistas eram realizadores como Alfred Hitchcock, que aproveitava as possibilidades que tinham sido criadas no seu país. No entanto o cinema espontâneo e com identidade não existia, ao contrário de países como França e Itália. Ao mesmo tempo os talentos que surgiam no mercado inglês, eram repescados por grandes companhias corporativistas como a *Coca-Cola*, que ofereciam somas enormes aos cineastas para se mudarem para os Estados Unidos,

---

<sup>75</sup> Movimento cinematográfico francês do início dos anos 60.

<sup>76</sup> Ver em: MORREY, Douglas (2005) – *Jean-Luc Godard*. New York: Manchester City University Press.

onde as recompensas e orçamentos dos filmes eram muito superiores aos praticados no Reino Unido.<sup>77</sup>

Os líderes da indústria cinematográfica europeia, sempre tiveram pontos de vista diferentes em atrair ou repudiar o estilo de Hollywood. Havia uma perspectiva nacionalista, e até os seus recursos económicos estarem estabilizados, encontravam-se desprotegidos perante o domínio americano, que tinha criado a *MPEAA*<sup>78</sup>, cujo objectivo era estabelecer uma frente de trabalho unida, que pudesse atacar qualquer indústria cinematográfica no estrangeiro. Com isto metade dos lucros de Hollywood a seguir à Segunda Guerra Mundial vieram do estrangeiro, e os americanos face ao desenvolvimento de outras indústrias no seu país, como a construção civil, a tecnologia, entre outras, depois do grande *boom* do pós-guerra, fez com que fosse necessário reforçar o monopólio nos mercados europeus, para que o investimento nos E.U.A. fosse assegurado. Contudo, como já tinha sido discutido alguns parágrafos acima, a Europa impôs fortes medidas para impedir o domínio americano. O Reino Unido colocou 75% de lucro obrigatório nos produtos americanos importados, incluindo filmes, que causou um embargo da distribuição cinematográfica de Hollywood para o Reino Unido. Nos Estados Unidos este embargo provocou os *flops*<sup>79</sup> dos filmes de origem britânica, fazendo com que a proibição entre países fosse cancelada, mas a longo prazo Hollywood inundou os mercados britânicos com filmes americanos, e quase aniquilou de vez a sua indústria cinematográfica.<sup>80</sup>

Na Alemanha a indústria de cinema não existia, e a influência de Hollywood impossibilitou que se criasse um cinema de base intelectual, artístico, e independente, que tivesse reconhecimento mundial. A França por sua vez, exigiu que durante 20 semanas houvesse dedicação total á exibição de filmes 100% franceses, o Reino Unido exigia 45% das exibições do seu cinema, e Itália 80 dias por ano só para filmes italianos. Outra forma de limitar Hollywood, era forçar a utilização do lucro feito por

---

<sup>77</sup> Ver: CHAPMAN, James & CULL, Nicholas J. (2009) – *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*. I. B. Tauris & Co. Ltd.

<sup>78</sup> Sigla para: [*Motion Picture Export Association of America*];

<sup>79</sup> Termo utilizado para determinar um fracasso de bilheteira;

<sup>80</sup> Ver: HILL, John & GIBSON, Pamela Church (2000) – *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford University Press.

filmes europeus noutros países da Europa, nesses mesmos países. Desse acordo os governos começaram a apoiar o financiamento entre países europeus, através de co-produções que permitiam obter dinheiro de dois ou mais países ao mesmo tempo. Foram criados festivais que incentivavam o cinema na Europa, entre eles, o festival de Cannes e Veneza, e elevavam os filmes ao estatuto de artísticos e intelectuais.

Conclusivamente, podemos verificar que depois da devastação das Guerras Mundiais na Europa, Hollywood assumiu o seu papel de domínio financeiro no cinema mundial. No entanto, a falta de recursos que mantinha a Europa no declínio do seu poderio económico, permitiu que a sua indústria cinematográfica ganhasse relevância artística, conceptual, criando um cinema que se afirmou exactamente pelas dificuldades que assolavam o seu crescimento. O seu estilo focado na realidade, na antropologia, prevaleceu perante um cinema americano fundado nas bases de Hollywood, que se auto-corrompia em conteúdo, e surripiava todos os trunfos que a Europa criava, numa exibição descarada de capitalismo corporativo. Dessa batalha que ainda hoje se prolonga, surgiram dois estilos de fazer cinema, duas ideologias, que se confrontam constantemente, que se reinventam, exibindo os seus prós e contras, que agradam uns e repugnam outros: o cinema americano, e o cinema europeu. Um baseado no entretenimento, outro baseado nos prazeres da arte, no culto do autor, e da intelectualidade.

#### **3.1.4 O Panorama Português: Uma Introdução**

O cinema português nasce no fim do século XIX, com as primeiras curtas-metragens amadoras de Aurélio Paz dos Reis, um fotógrafo amador que queria explorar o cinematógrafo. *A Saída do Pessoal da Fábrica Confiança*, em 1896 era uma emulação do filme célebre dos irmãos Lumière, que se limitava a documentar a saída dos operários de uma fábrica.

Em 1909 começam-se a produzir os primeiros filmes de ficção e documentário, através da *Portugália Film* sediada em Lisboa, e da *Invicta Film* fundada em 1912 e sediada no Porto. A liderança no mercado nacional é disputada

entre estas duas produtoras até ao surgimento do filme sonoro. Filmes como *Os Crimes de Diogo Alves*, de João Tavares em 1911, foram um sucesso junto do público, sendo que o seu estilo aventureiro sobre a velha história de bandidos em Lisboa, era acompanhada por vozes provenientes da parte de trás do ecrã. Fazem-se também filmes históricos como, *Rainha Depois de Morta* em 1910, de Carlos Santos, e adaptações literárias como, *Carlota Ângela* em 1912, de João Tavares, adaptado da obra de Camilo Castelo Branco.

Em meados dos anos 20, Portugal estrutura a indústria cinematográfica em Portugal através da *Invicta Film*, que se dedica quase na totalidade à adaptação de obras literárias para a tela, delegando a realização dos filmes a estrangeiros. George Pallu adapta uma peça de Eça de Queirós, *O Primo Basílio* em 1922, Roger Lion explora o drama vivido por pescadores da Nazaré em *Os Olhos da Alma* filmado em 1923, para além de outros géneros e subgéneros, que iam desde a aventura ao drama rústico.

O filme artístico toma forma já sobre o regime ditatorial Salazarista em marcha desde 1926, onde Leitão de Barros inova pela realização de filmes que representam a primeira docuficção<sup>81</sup> do cinema português como *Maria do Mar* em 1930, e a segunda etnoficção<sup>82</sup> mundial, depois do filme *Moana*<sup>83</sup> de Robert Flaherty. É ainda Leitão de Barros que realiza o primeiro filme sonoro em Portugal, intitulado de *A Severa*, em 1931. Com a afluência de pessoas que o cinema proporcionava, o regime de Salazar dá-se conta do poder influenciador que pode ter junto do povo, distraídos pelo musical e pela comédia, onde actores de revista como, Beatriz Costa, António Silva, Maria Matos e Vasco Santana reinavam.

O filme sonoro implicou mudanças radicais na forma de se produzir filmes, e também na forma de os exhibir, principalmente em Portugal, atrasado na evolução cinematográfica comparativamente aos principais países europeus, apesar da devastação das Guerra Mundiais.

Recuando a 1931, Manoel de Oliveira apresenta *Douro, Faina Fluvial*, uma curta-metragem de estilo documental, que acompanha um dia da classe trabalhadora

---

<sup>81</sup> Obra cinematográfica cujo género se situa entre o documentário e a ficção.

<sup>82</sup> Obra cinematográfica que mistura documentário e ficção na área da antropologia visual.

<sup>83</sup> *Moana: A Story of the South Seas [1926]*, de Robert J. Flaherty;

na zona ribeirinha do Porto. Independentemente da sua enorme importância nos dias de hoje, o filme de Oliveira tinha pouco interesse junto do público, comparado com os filmes de revista, que dominaram o cinema português sensivelmente até meados dos anos 60, onde o papel da criação da RTP (Rádio Televisão Portuguesa), o primeiro canal de televisão em Portugal, alteraria algumas das tendências criadas pelos temas contínuos e desgastados desses filmes. Contudo a sua importância cultural é inegável. Filmes como, *A Aldeia da Roupa Branca* (1938), *O Pátio das Cantigas* (1941), *O Pai Tirano* (1941), *O Costa do Castelo* (1943), e *O Leão da Estrela* (1947), divertiam e distraíam o público, apesar do filme controverso de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bobó* em 1942, que seguia religiosamente o movimento do *Neo-Realismo* criado em Itália por Roberto Rossellini.

Quando surge a RTP em 1955, o Estado decide financiar o cinema português, onde os fundos são destinados à produção de filmes e à Cinemateca Portuguesa, criada em 1948, mas que só abriu as suas portas em 1958. Na primeira exibição da Cinemateca, é mostrada uma retrospectiva do cinema americano, que dominava o mercado internacional, curiosamente com filmes de autor referenciados pelo movimento da *Nouvelle Vague* em França. Era uma oportunidade de acesso aos filmes da Cinemateca por parte dos Cineclubes, que queriam exhibir filmes que eram proibidos pelo regime. João Bénard da Costa, que foi director da Cinemateca Portuguesa entre 1991 e 2009, disse<sup>84</sup>,

*“Durante os anos 50 apareceram dezenas de cineclubes muito politizados. O cinema é usado como uma arma na batalha de ideias. Participar nas sessões do cineclube era um acto de resistência contra o regime. Ora bom, os cineclubes tinham muito poucos filmes para escolher, para ilustrar estas ideias. Daí, que, quando se começou a falar da criação da Cinemateca, se pensasse ser a ocasião para que esses filmes pudessem ser vistos. A Cinemateca seria para os cineclubes uma óptima fonte para se abastecerem com filmes.”*

---

<sup>84</sup> Entrevista de TRINDADE, Luís (Março de 1999) – Revista Vida Mundial nº 14.

Nos anos 60, apesar da continuidade do velho cinema, dá-se uma ruptura para abrir caminho a novos realizadores fortemente influenciados pelo movimento da *Nouvelle Vague*, que se passava paralelamente em França. Fernando Lopes é um dos nomes mais sonantes, com o documentário *Belarmino* em 1967, produzido por António Cunha Telles, que teria uma importância fulcral no *Novo Cinema*, um cinema marcado pelo filme frustrado, pela necessidade de denúncia de um regime que não permitia a liberdade de expressão. A luta de Cunha Telles por um cinema livre, com poder de escolha nos seus temas e objectivos, teve repercussões de mudança no cinema português. O produtor que mais tarde também se tornaria realizador, tentava criar condições de um cinema que se pudesse sustentar sem os subsídios do estado, e conciliar cinema de autor, com cinema dirigido ao grande público.

É em meados dos anos 70, com o apoio da fundação *Gulbenkian*, que é criado o C.P.C. (Centro Português de Cinema), e mais tarde o I.P.C. (Instituto Português de Cinema), com o objectivo de gerir os financiamentos públicos dos filmes. Quando a 25 de Abril de 1974, se dá a *Revolução dos Cravos*, o cinema português sofre uma mudança profunda, marcada pelas liberdades das práticas sociais e culturais do fim do regime de Salazar. Criam-se as primeiras cooperativas, surgem os primeiros produtores independentes, num espírito colectivista e empenhado em criar condições para garantir a actividade de profissionais de cinema, e educar e agitar politicamente as consciências.

O anos 80 por sua vez, fruto da revolução e das novas liberdades, foram das décadas mais promissoras do cinema português. Novas abordagens estéticas num cinema que marca pela temática da Guerra Colonial, pelo reconhecimento crítico internacional, assim como o aparecimento do produtor Paulo Branco, no primeiro filme de António Pedro Vasconcelos, *Oxalá*, em 1981. Da nova vaga de artistas destacavam-se, João Botelho, José Álvaro Morais, Vítor Gonçalves, confirmava-se o talento de João César Monteiro, e Manoel de Oliveira começava a filmar com a regularidade de cerca de um filme por ano.

Esta década foi também uma época de sucessos de bilheteira. António Pedro Vasconcelos e José Fonseca e Costa, defendiam a necessidade da existência de um cinema de grande público, para que pudesse ser criada uma indústria de cinema em Portugal. Por outro lado, os cineastas que defendiam o *Novo Cinema*, reservavam-se no direito de terem opção artística nas suas obras. Esta discordância de opiniões

residia apenas nas divisões e distribuição de financiamento público, e abriu portas a rivalidades entre dois tipos de realizador: os queriam fazer cinema de autor, e os que queriam fazer cinema de grande público, ou comercial. Paulo Branco une-se à causa do cinema como arte, e por exercer o cargo de produtor também em França, abre portas a realizadores portugueses para encontrar soluções aos financiamentos do estado, com co-produções francesas. Isto levou a uma despreocupação dos realizadores de cinema de autor para com o seu público.

Entretanto a RTP rompe laços com as cooperativas e produtores independentes, e passa a participar financeiramente em projectos de filmes portugueses, que iriam ter profundas repercussões futuras. Começam os anos 90, e a divisão entre estilos no cinema português é mais patente. De um lado temos os cineastas que surgiram nos anos 70 e 80, que disputam entre si o cinema de autor e a tentativa de um cinema comercial, e por outro, a nova geração de realizadores da década, entre eles, Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Canijo, e Margarida Cardoso, provenientes da Escola Superior de Cinema e Teatro, que são apanhados no meio da disputa, todos eles influenciadas pela “escola” preferencialmente de autor, onde tiveram formação de professores como, António Reis ou Seixas Santos, artistas que marcaram pelo *Novo Cinema* artístico e revolucionário da década de 60 e 70. Portanto, surgiam novos realizadores, mas a pretensão de ter uma indústria em Portugal, perdia-se por não se renovar uma geração que pudesse fazer cinema de grande público. Dos poucos que tentavam enveredar por esse caminho, seria Joaquim Leitão em filmes como, *Adão e Eva (1995)*, *Tentação (1997)*, e *Inferno (1998)*, este último ao estilo das produções americanas anti-guerra sobre o Vietname. No entanto não se verificava uma grande aderência de público, que começava a ficar desinteressado do seu próprio cinema, quer seja de autor ou grande público, ao contrário da tendência que se verificou na década de 80. A nova geração vai-se focando nos temas urbanos da sociedade, principalmente nos ambientes marginais da cidade de Lisboa. Pedro Costa e Teresa Villaverde exploram as classes sociais desfavorecidas, ilustrando retratos pesados e lentos, inovando pela utilização de novas tecnologias que permitem filmar os seus filmes com câmaras digitais *Mini-DV*, mais práticas no seu transporte, e que reduzem custos de produção.

A exploração do suburbano, vai trazer nova dimensão ao cinema de grande público, que parecia estar a desaparecer totalmente em Portugal. Leonel Vieira faz em

1998 *Zona J*, que é um sucesso comercial, e que desperta o interesse das novos canais de televisão como a *SIC* (Sociedade Independente de Comunicação) e a *TVI* (Televisão Independente), no financiamento de filmes portugueses. Mas na entrada do novo milénio, o cinema de autor continua a ser predominante, e gera uma onda de glorificação nacional reconhecida pelo estrangeiro, com obras consistentes, de novos e velhos realizadores portugueses, que revelam inquietações profundas relativamente ao evoluir da crise financeira que se vai estabelecendo no país. Os filmes marcam presenças em festivais de renome, são exibidos comercialmente em salas independentes de vários países, ao contrário do que se verificava nos anos 90.

A partir de 2005, através da influência da televisão e do seu público-alvo, as audiências das telenovelas, habituadas a histórias diárias das revistas cor-de-rosa e manchetes de jornais, dirigem a sua atenção para o cinema. A televisão invade o cinema com produções repletas de vedetas do pequeno ecrã, explorando a parte sexual em cenas de nudez e sexo explícito, e aproveitando o tempo de antena e publicidade da televisão privada, para recheiar cada segundo com marketing do filme. Filmes como *O Crime do Padre Amaro* (2005), de Carlos Coelho da Silva, levaram milhares de portugueses às salas de cinema.

Deste fenómeno surge uma confusão de géneros, que se debatem entre linguagem televisiva e cinematográfica, num país em crise, que desesperadamente tenta arranjar soluções para resolver a questão do cinema. Não há mercado nacional para o cinema de autor, que não consegue competir com o cinema americano fortemente implementado nas audiências de Portugal, mas que internacionalmente é reconhecido. Por outro lado, os filmes que levam o público português ao cinema, carecem de qualquer tipo de conteúdo artístico, prova dada no insucesso da sua comercialização além-fronteiras. Portugal vê-se numa encruzilhada, onde se criam novos modelos de financiamento ao cinema, para incentivar oportunidades na produção de obras cinematográficas.

Essa iniciativa, as suas consequências, e o debate aceso que vai proporcionar na segunda metade da primeira década do novo milénio, será o ponto de discussão do próximo capítulo, preponderante na conclusão da problemática que o aluno expõe na presente dissertação.

### 3.2 Portugal: Dois tipos de cinema, ou apenas um?

Desde o fim do regime de Salazar em 1974, que se verificou um aumento nas produções cinematográficas em Portugal. A liberdade de expressão abriu fronteiras para o conhecimento livre de outros cinemas, outra literatura, outras culturas, que permitiram aos artistas portugueses a criação das suas obras, sem restrições políticas ou outros entraves. Registou-se um aumento de público que ia às salas de cinema para ver cinema português, algo que teve o seu pico, a sua era dourada, em plena década de 80, apenas alguns anos depois da *Revolução*. Essa afluência de público para ver cinema português, cai radicalmente até aos dias de hoje, onde apenas raras excepções conseguem escapar à preferência esmagadora pelo cinema de Hollywood, distribuído nas salas de cinema portuguesas. A que se deve esta preferência? Quais as soluções apresentadas para se combater a falta de um cinema nacional, que traga alguma margem de lucro a quem quer fazer filmes em Portugal? Quais as suas consequências?

De 2000 até 2005, a falta de público nos filmes portugueses é uma constante desde a entrada na década de 90. Culturalmente continuam-se a fazer filmes portugueses reconhecidos no estrangeiro, mas a tendência parece teimar em não mudar no território nacional. João César Monteiro faz o polémico *A Branca de Neve* (2000), que se apresentava como um filme sem imagem, apenas sonoro. Surge uma onda de revolta por parte do público português - aquele que via João César Monteiro e aquele que não via - onde a imprensa nacional esmiuçou e alimentou, o facto do realizador ter feito uma obra que os portugueses consideravam desrespeitosa, e pedindo satisfações dos 130 mil contos subsidiados pelo Estado Português através do ICA, juntamente com mais 26 mil contos da RTP, também uma instituição pública. Um cinéfilo que escrevia livremente para um blog intitulado *A Bomba*, recorda o filme da seguinte forma,

*“O Branca de Neve não é um produto artístico, é um produto meta-artístico, ou seja, é um filme cujo assunto não é a vida das pessoas, mas o próprio cinema. É um filme cujo objectivo não é contar uma história nem caracterizar uma personagem, mas dar nas vistas e ser notícia. Ora nada é mais elitista e intelectualóide (no pior sentido), do que um produto artístico cujo público alvo é comunidade artística-intelectual-pensadora-que-vive-de-subsídios (...) O JCM pode fazer filmes que se discutam entre amigos em tascas e cafés, e não para estudantes de cinema o discutirem em vernissages, em apresentações de “instalações” e “performances”, entre duas linhas de coca e uma pastilha. É isso – amigos a falarem de JCM em tascas e cafés, entre imperiais e tremoços – que faz mais sentido, e, aliás, é isso que ele sabe fazer melhor.”<sup>85</sup>*

Questionado sobre *“Porque é que resolveu fazer um filme assim?”*, Monteiro respondeu, *“Porque não o pude fazer assado”*. Quando lhe perguntam sobre se as responsabilidades eram para o produtor, neste caso Paulo Branco, o realizador responde com outra pergunta: *“Queriam telenovela? As acusações são para o serviço público, aliás não devia existir. Não gosto da televisão. Não tem história.”*. Quando uma jornalista da SIC se aproxima e pergunta pelo filme e a sua opinião sobre *“as más línguas”*, Monteiro responde: *“Quero que as más línguas se fodam”*. A jornalista questiona se o realizador acha que o filme foi melhor recebido pelos portugueses do que pelo povo italiano, quando por fim Monteiro diz, *“Quero que os portugueses se fodam, e assim sucessivamente.”<sup>86</sup>* O exemplo de João César Monteiro, é a prova viva da tensão que se vivia no cinema em Portugal. O público queria filmes mais dirigidos para si, e o cineasta português não estava minimamente importado, independentemente de precisar do dinheiro dos contribuintes para poder fazer os seus filmes. Se o público não vai ver, não existe um retorno do dinheiro investido nas bilheteiras, o que impossibilita a criação de uma indústria cinematográfica em Portugal.

Contudo, a falta de público não se verifica no estrangeiro. João Pedro Rodrigues, Pedro Costa, Manoel de Oliveira, vão deliciando a crítica internacional, enquanto que outros tentam distribuir filmes no Brasil, como é o caso de insucesso de Leonel Vieira com *A Selva* (2002), ou mais tarde com *Um Tiro no Escuro* (2005).

---

<sup>85</sup> <http://a-bomba.blogspot.pt/2005/05/branca-de-neve.html> - em 6 de Maio de 2005;

<sup>86</sup> Ver reportagem *vox-pop* - [http://www.youtube.com/watch?v=S9Ot\\_fnU6xk](http://www.youtube.com/watch?v=S9Ot_fnU6xk)

João Botelho, um dos defensores do cinema de autor, arrisca na ânsia de conseguir chegar ao grande público com a comédia revisteira *A Mulher que Acreditava ser Presidente dos Estados Unidos* (2003), no mesmo ano em que João César Monteiro, não vive para ver a sua última obra, *Vai e Vem* (2003).

Esta predominância do cinema de autor e o conflito com o público português, gera o *timing* perfeito para que o financiamento privado se interponha na disputa. Para além disso, Paulo Branco que regressa a Portugal depois de ter deixado de gerir uma sala parisiense onde promovia e exibia cinema português, regressa a Portugal e vê-se obrigado a fechar *multiplexes*<sup>87</sup> onde também exibia filmes de autor.<sup>88</sup> O produtor, com outros problemas legais, vê-se forçado a prescindir dos direitos de produção de um pacote de filmes que tinha produzido, e a Lusomundo aproveita essa oportunidade para comprar os direitos de produção. João Botelho, um dos principais lesados diz indignado,<sup>89</sup>

*“A Lusomundo não aceita a arte cinematográfica e trata-nos como se fossemos produtos de mercado. Todos os filmes são negócio, mesmo que sejam arte, e a Lusomundo não tem vontade nem estrutura para tratar os filmes de maneira diferente. Amarfanhou-os, ficou com eles e não os exhibe.”*

Na segunda metade da década, numa tentativa de se criar a indústria cinematográfica tão ansiada em Portugal, surge um fundo de investimento privado dirigido à produção de cinema nacional, o *FICA* (Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual).<sup>90</sup> Desse fundo participariam com percentagens, o IAPMEI (40%), a PT Multimédia (30%), a *SIC* e *TVI* (12%) cada uma, e a RTP (6%), com 83 milhões de euros de capital subscrito, destinado a *“obras cinematográficas e audiovisuais (...) Destinados a produtores independentes, tem em mira a maximização do retorno do investimento (...)”*<sup>90</sup>. Este fundo, no que diz respeito aos interesses do consumidor face aos interesses das entidades que financiam esta

---

<sup>87</sup> Grandes complexos comerciais que agrupam várias salas de cinema.

<sup>88</sup> <http://cinema.sapo.pt/magazine/noticia/fecho-de-salas-de-cinema-do-saldanha-residence-e-doloroso-mas-nao-grave-diz-paulo-branco>

<sup>89</sup> <http://www.tvi24.iol.pt/cinema/joao-botelho-realizadores-zon-lusomundo-cinema>

<sup>90</sup> Revista Online – *Produção Profissional* - <http://www.pp.com.pt/article.php?a=661> (31/10/2007)

iniciativa, estão logo à partida corrompidos, a partir do momento que a gestão de distribuição de mais de 50% dos filmes no mercado nacional, é da ZON Lusomundo. Se o maior lucro provém de filmes americanos, que são a maior fonte de rendimento da Lusomundo em Portugal, este fundo de investimento é um absurdo agravado pelo facto de que os contribuintes continuam a pagar através do IAPMEI com a participação do ICA, e com a RTP que também é estatal. Existe uma tendência para uma selecção predominante no tipo de filmes que vão ser produzidos, que violam os direitos de qualquer artista audiovisual ou produtor independente, que facilmente serão esmagados pela imponência corporativa de entidades privadas, como a SIC e a TVI, que facilmente serão beneficiados na prioridade de escolhas do FICA. Mais concretamente, a Lusomundo passa a dominar a escolha de produções que serão feitas, em que salas serão exibidas, tudo com vista ao negócio e lucro financeiro, afogando o restante mercado de cinema de autor e independente, que não conseguem competir com o cinema americano. Num artigo inflamado de revolta e indignação em tom acusatório, a *Associação Portuguesa de Realizadores*, diz que a Lusomundo é “a agonia do cinema português” e que “o abafador tem nome”.<sup>91</sup>

O mercado português é rapidamente inundado com produções nacionais que pecam pela falta de qualidade, coerência artística, baseado apenas no produto comercial. Carros, nudez, sexo, em versões cinematográficas de telenovelas, uma das grandes preferências do público português, onde a SIC e TVI dominam o mercado, e portanto, lucram na existência do FICA, que lhes permite retirar fatias percentuais superiores, aquela de 12% que inicialmente colocaram no fundo de investimento.

*“(...) a Lusomundo/PT/Zon que destrói os filmes portugueses que adquiriu, cuja única habilitação é de servir o mau cinema americano no nosso país; que dá cabo dos distribuidores independentes; que uniformiza o cinema que se pode ver e limita a liberdade de escolha dos espectadores; que põe e dispõe dos dinheiros públicos do FICA ao serviço dos delinquentes e do cinema pimba.”*<sup>91</sup>

Durante algum tempo existem factos que comprovam que o público português começa novamente a apostar no cinema nacional. Recordes de bilheteira nunca antes

---

<sup>91</sup> In Público - <http://apr-realizadores-portugal.blogspot.pt/2010/06/agonia-do-cinema-portugues-o-abafador.html> (24/06/2010)

vistos como, *O Crime do Padre Amaro* (2005), que leva quase 400 mil espectadores ao cinema, e passa a ser o filme português mais rentável de sempre, deixam poucos argumentos ao cinema de autor, que parece não ter grande escolha a não ser tentar sobreviver à margem da dominância de Hollywood, e do filme português que emula a América, numa tentativa de se tornar um produto fortemente consumido pelo público português. António Pedro Vasconcelos, um dos cineastas do *Novo Cinema*, defende afincadamente uma política de entretenimento para as produções nacionais, e junta-se à lista de realizadores que usufruem do financiamento do FICA, assim como João Botelho, sempre um dos mais radicais defensores do cinema de autor, mas que acaba por ceder à tentação de realizar *Corrupção* (2007). Decide não assinar o filme por divergências com o produtor, que praticou uma cláusula pouco utilizada em Portugal, mas muito usada pelo sistema de estúdio em Hollywood: o direito de montagem final, “(...) por culpa minha nunca tive o hábito de ler contratos...”<sup>92</sup>

Derivado a um *boom* repentino de filmes portugueses a terem protagonismo no estrangeiro, prémios em festivais, e críticas favoráveis, cria-se um interesse político à volta dos mesmos filmes que estavam a ser marginalizados pela política do FICA. O público começa a cansar-se gradualmente dos filmes de baixa qualidade, e da pseudo-indústria comercial de cinema, percebendo que as histórias não convencem, e o cinema americano parece de novo corresponder às exigências gerais, dada a quantidade de opções que apresentam semanalmente. Como podemos ver nas estatísticas disponibilizadas pelo ICA, no período entre Janeiro de 2004 e Outubro de 2012, numa lista de 40 filmes mais vistos em Portugal durante quase 9 anos, nenhum filme português conseguiu entrar nesse lote, inclusive, *O Crime do Padre Amaro*. Já nas estatísticas que agrupam apenas os filmes portugueses, a lista é liderada pelo filme de Carlos Coelho da Silva, mas podemos verificar um dado curioso: A entrada de filmes portugueses de cinema de autor, como é o caso de *Tabu* (2012), *Sangue do Meu Sangue* (2011), e *José e Pilar* (2010), representam uma mudança nos hábitos do público português, que não só reconhece o êxito deste filmes para além fronteiras, como também sente curiosidade em perceber o que pode oferecer esta nova tendência do cinema português.

---

<sup>92</sup> João Botelho – Entrevista “*Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*” - <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/263/1/simoes.pdf>

Assim verifica-se um pequeno aumento das audiências portuguesas nos filmes de cinema de autor, e uma descida normalizada nos filmes com produções financiadas pelo FICA, que independentemente dos números, são sempre monopolizados pelo cinema americano, fortemente representado pelos filmes de animação segundo o *ranking* do ICA dos filmes mais vistos de 2012.



## FILMES NACIONAIS MAIS VISTOS - 2004/2012

(Dados até 31 de Outubro de 2012)

Nº	TÍTULO	TIPO	REALIZADOR	DATA ESTREIA	RECEITA BRUTA	ESPECTADORES	SESSÕES	CÓPIAS
1	O CRIME DO PADRE AMARO	FICÇÃO	CARLOS COELHO DA SILVA	27-10-2005	€ 1.643.842,88	380.671	10.185	25
2	FILME DA TRETA	FICÇÃO	JOSÉ SACRAMENTO	12-10-2006	€ 1.092.404,73	278.956	7.067	31
3	BALAS & BOLINHOS - O ÚLTIMO CAPÍTULO	FICÇÃO	LUÍS ISMAEL	06-09-2012	€ 1.203.441,14	237.995	5.435	41
4	MORANGOS COM AÇÚCAR - O FILME	FICÇÃO	HUGO DE SOUSA	30-08-2012	€ 1.207.269,60	233.104	7.034	62
5	CALL GIRL	FICÇÃO	ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS	27-12-2007	€ 1.034.687,00	232.581	7.138	48
6	CORRUPÇÃO	FICÇÃO	-	01-11-2007	€ 1.010.974,84	230.741	8.668	55
7	AMÁLIA - O FILME	FICÇÃO	CARLOS COELHO DA SILVA	04-12-2008	€ 929.680,74	214.614	7.893	66
8	UMA AVENTURA NA CASA ASSOMBRADA	FICÇÃO	CARLOS COELHO DA SILVA	03-12-2009	€ 558.477,96	124.938	5.230	48
9	A BELA E O PAPA RAZZO	FICÇÃO	ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS	28-01-2010	€ 435.415,19	99.117	5.309	54
10	SECOND LIFE	FICÇÃO	ALEXANDRE C. VALENTE, MIGUEL GAUDÊNCIO	29-01-2009	€ 403.962,49	90.194	4.159	25
11	CONTRALUZ	FICÇÃO	FERNANDO FRAGATA	22-07-2010	€ 378.809,36	83.724	3.764	21
12	SORTE NULA	FICÇÃO	FERNANDO FRAGATA	09-12-2004	€ 305.951,83	74.095	3.126	20
13	O SONHO DE UMA NOITE DE SÃO JOÃO	ANIMAÇÃO	ÁNGEL DE LA CRUZ, MANOLO GÓMEZ	21-07-2005	€ 233.897,88	58.898	3.010	21
14	BALAS & BOLINHOS - O REGRESSO	FICÇÃO	LUÍS ISMAEL	30-09-2004	€ 234.804,76	57.587	2.269	7
15	CONTRATO	FICÇÃO	NICOLAU BREYNER	15-01-2009	€ 205.634,02	45.570	2.097	18
16	A ESPERANÇA ESTÁ ONDE MENOS SE ESPERA	FICÇÃO	JOAQUIM LEITÃO	17-09-2009	€ 175.187,62	40.934	3.077	40
17	FLORBELA	FICÇÃO	VICENTE ALVES DO Ó	08-03-2012	€ 175.204,41	40.714	1.854	8
18	LINHAS DE WELLINGTON	FICÇÃO	VALERIA SARMIENTO	04-10-2012	€ 175.690,33	35.395	1.819	17
19	FADOS	DOCUMENTÁRIO	CARLOS SAURA	04-10-2007	€ 141.181,82	34.238	1.638	10
20	ALICE	FICÇÃO	MARCO MARTINS	06-10-2005	€ 141.990,00	34.104	1.556	6
21	COSMOPOLIS	FICÇÃO	DAVID CRONENBERG	31-05-2012	€ 148.272,67	29.906	2.444	31
22	O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA	FICÇÃO	JORGE PAIXÃO DA COSTA	03-05-2007	€ 123.377,11	29.406	2.305	15
23	ARTE DE ROUBAR	FICÇÃO	LEONEL VIEIRA	06-11-2008	€ 126.643,62	29.361	2.729	40
24	COISA RUIM	FICÇÃO	TIAGO GUEDES, FREDERICO SERRA	02-03-2006	€ 117.682,60	29.243	1.895	26
25	FILME DO DESASSOSSEGO	FICÇÃO	JOÃO BOTELHO	29-09-2010	€ 111.297,00	28.746	145	1
26	UM TIRO NO ESCURO	FICÇÃO	LEONEL VIEIRA	17-03-2005	€ 120.966,56	28.571	2.155	28
27	DOT.COM	FICÇÃO	LUÍS GALVÃO TELES	05-04-2007	€ 96.593,17	28.166	1.885	17
28	JOSÉ E PILAR	DOCUMENTÁRIO	MIGUEL GONÇALVES MENDES	18-11-2010	€ 97.309,98	26.655	1.072	11
29	SANGUE DO MEU SANGUE	FICÇÃO	JOÃO CANUJO	05-10-2011	€ 99.165,87	21.562	1.191	16
30	TABU	FICÇÃO	MIGUEL GOMES	05-04-2012	€ 106.336,01	21.049	1.139	9
31	O MILAGRE SEGUNDO SALOMÉ	FICÇÃO	MÁRIO BARROSO	13-05-2004	€ 81.209,85	20.487	1.868	17
32	AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	FICÇÃO	MIGUEL GOMES	21-08-2008	€ 91.504,76	20.358	1.059	6
33	PORTUGAL S.A.	FICÇÃO	RUY GUERRA	29-01-2004	€ 84.995,30	20.121	1.724	26
34	KISS ME	FICÇÃO	ANTÓNIO DA CUNHA TELLES	04-11-2004	€ 81.089,22	19.107	1.516	20
35	COMPLEXO UNIVERSO PARALELO	DOCUMENTÁRIO	MÁRIO PATROCÍNIO	13-01-2011	€ 85.259,54	17.010	813	3
36	LISBOETAS	DOCUMENTÁRIO	SÉRGIO TRÉFAUT	20-04-2006	€ 65.137,50	15.590	447	1
37	ODETE	FICÇÃO	JOÃO PEDRO RODRIGUES	29-12-2005	€ 66.906,80	15.199	1.210	10
38	A COSTA DOS MURMÚRIOS	FICÇÃO	MARGARIDA CARDOSO	25-11-2004	€ 60.174,50	14.333	727	5
39	MISTÉRIOS DE LISBOA	FICÇÃO	RAÚL RUIZ	21-10-2010	€ 64.547,74	14.270	576	7
40	VIÚVA RICA SOLTEIRA NÃO FICA	FICÇÃO	JOSÉ FONSECA E COSTA	16-11-2006	€ 50.892,98	13.414	918	14

DIVISÃO DE ESTUDOS E ESTATÍSTICA

Figura 14 – Dados do ICA no período entre 2004 e Outubro de 2012, dos filmes nacionais mais vistos em Portugal

RANKING DOS FILMES NACIONAIS ESTREADOS - 2012 <sup>(1)</sup>

LONGAS METRAGENS									
Nº	TÍTULO	TIPO	REALIZADOR	PRODUTOR	DISTRIBUIDOR	DATA ESTREIA	ESPECTADORES	RECEITA BRUTA	SESSÕES
1	BALAS & BOLINHOS - O ÚLTIMO CAPÍTULO	FIÇÃO	LUÍS ISMAEL	LIGHTBOX FILMES	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	06-09-2012	242.500	€ 1.226.856,04	5.629
2	MORANGOS COM AÇÚCAR - O FILME	FIÇÃO	HUGO DE SOUSA	PLURAL ENTERTAINMENT PORTUGAL/TVI	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	30-08-2012	233.171	€ 1.207.613,60	7.041
3	FLORBELA	FIÇÃO	VICENTE ALVES DO Ó	UKBAR FILMES	UKBAR FILMES	08-03-2012	40.714	€ 175.204,41	1.854
4	LINHAS DE WELLINGTON	FIÇÃO	VALERIA SARMIENTO	ALFAMA FILMS	LEOPARDO FILMES	04-10-2012	38.649	€ 193.213,60	2.036
5	COSMOPOLIS	FIÇÃO	DAVID CRONENBERG	ALFAMA FILMS, PROSPERO PICTURES, KINOLGY	LEOPARDO FILMES	31-05-2012	29.906	€ 148.272,67	2.444
6	TABU	FIÇÃO	MIGUEL GOMES	O SOM E A FÚRIA, SHELLAC SUD, KOMPLIZEN FILM, GULLANE FILMES	O SOM E A FÚRIA	05-04-2012	21.049	€ 106.336,01	1.139
7	ASSIM ASSIM	FIÇÃO	SÉRGIO GRACIANO	FILARMÓNICA FILMES	COLUMBIA TRISTAR WARNER	19-04-2012	11.726	€ 60.147,53	1.350
8	CAPITÃES DA AREIA	FIÇÃO	CECÍLIA AMADO, GUY GONÇALVES	MGN FILMES, LAGOA CULTURAL&SPORTIVA, MAGA FILMES	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	19-04-2012	11.646	€ 61.090,47	839
9	O GEBO E A SOMBRA	FIÇÃO	MANOEL DE OLIVEIRA	O SOM E A FÚRIA	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	11-10-2012	5.196	€ 26.721,22	602
10	A TEIA DO GELO	FIÇÃO	NICOLAU BREYNER	CINEMATE, CINEPALCO - PRODUÇÃO AUDIOVISUAL, S.A.	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	03-05-2012	5.085	€ 26.129,70	770
11	É NA TERRA NÃO É NA LUA	DOCUMENTÁRIO	GONÇALO TOCHA	GONÇALO TOCHA	ALAMBIQUE	29-03-2012	3.817	€ 20.331,20	206
12	ESTRADA DE PALHA	FIÇÃO	RODRIGO AREIAS	BANDO À PARTE	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	28-06-2012	2.868	€ 20.511,60	144
13	O QUE HÁ DE NOVO NO AMOR?	FIÇÃO	MÓNICA SANTANA BAPTISTA, RUI SANTOS, HUGO MARTINS, TIAGO NUNES, HUGO ALVES, PATRÍCIA RAPOSO	ROSA FILMES	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	09-02-2012	2.851	€ 11.286,95	354
14	LINHA VERMELHA	DOCUMENTÁRIO	JOSÉ FILIPE COSTA	TERRATREME FILMES	TERRATREME FILMES	12-04-2012	2.805	€ 11.925,15	262
15	A VINGANÇA DE UMA MULHER	FIÇÃO	RITA AZEVEDO GOMES	C.R.I.M.	C.R.I.M. PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS	29-03-2012	1.176	€ 3.964,75	101
16	EM CÂMARA LENTA	FIÇÃO	FERNANDO LOPES	ALFAMA FILMS	LEOPARDO FILMES	08-03-2012	1.167	€ 4.679,25	138
17	BONSAI	FIÇÃO	CRISTIÁN JIMÉNEZ	UKBAR FILMES, JIRAFIA LDº	UKBAR FILMES	30-08-2012	895	€ 5.032,10	83
18	PADÃO	FIÇÃO	MARGARIDA GIL	ALFAMA FILMS	CLAP FILMES	09-02-2012	846	€ 2.507,75	89
19	DESALINHADO	FIÇÃO	BRUNO SANTANA	LISVIDEO	LISVIDEO	22-01-2012	774	€ 2.268,20	9

Figura 15 – Dados do ICA para o ranking dos filmes nacionais estreados em 2012

## RANKING DOS FILMES MAIS VISTOS: 01-01-2012/31-10-2012

Nº	TÍTULO	REALIZADOR	DISTRIBUIDOR	REC.BRUTA	ESPECTADORES	SESSÕES
1	MADAGÁSCAR 3	ERIC DARNELL, TOM McGRATH, CONRAD VERNON	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 3.712.370,26	627.767	18.127
2	A IDADE DO GELO 4 - DERIVA CONTINENTAL	STEVE MARTINO, MIKE THURMEIER	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 3.023.402,14	505.847	18.563
3	BRAVE INDOMÁVEL	MARK ANDREWS, BRENDA CHAPMAN, STEVE PURCELL	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 2.313.939,80	389.404	13.178
4	TED	SETH MACFARLANE	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.699.800,93	333.786	11.472
5	AMERICAN PIE: O REENCONTRO	JON HURWITZ, HAYDEN SCHLOSSBERG	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.685.118,25	331.721	9.433
6	O CAVALheiro DAS TREVAS RENASCE	CHRISTOPHER NOLAN	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 1.659.538,70	321.934	8.962
7	SHERLOCK HOLMES: JOGO DE SOMBRAS	GUY RITCHIE	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 1.407.444,89	280.418	9.191
8	OS VINGADORES	JOSS WHEDON	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.616.491,72	257.931	8.785
9	OS MERCENÁRIOS 2	SIMON WEST	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.322.687,94	255.160	8.557
10	BALAS & BOLINHOS - O ÚLTIMO CAPÍTULO	LUÍS ISMAEL	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.203.441,14	237.995	5.435
11	O DITADOR	LARRY CHARLES	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.191.410,89	235.435	11.213
12	MORANGOS COM AÇÚCAR - O FILME	HUGO DE SOUSA	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.207.269,60	233.104	7.034
13	OS DESCENDENTES	ALEXANDER PAYNE	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 1.173.247,71	231.917	8.836
14	AMIGOS IMPROVÁVEIS	OLIVIER NAKACHE, ERIC TOLEDANO	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.119.912,89	216.494	9.657
15	A BRANCA DE NEVE E O CAÇADOR	RUPERT SANDERS	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.068.301,54	211.986	10.019
16	LORAX	CHRIS RENAUD, KYLE BALDA	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.248.365,60	207.689	7.547
17	O FANTÁSTICO HOMEM ARANHA	MARC WEBB	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 1.080.337,46	182.867	9.713
18	OS MARRETAS	JAMES BOBIN	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 896.598,89	177.036	6.509
19	A INVENÇÃO DE HUGO	MARTIN SCORSESE	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 1.163.823,57	172.093	6.938
20	PARA ROMA COM AMOR	WOODY ALLEN	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 837.791,53	163.982	7.097
21	A DAMA DE FERRO	PHYLLIDA LLOYD	PRIS AUDIOVISUAIS	€ 804.360,78	155.672	5.280
22	THE HUNGER GAMES - OS JOGOS DA FOME	GARY ROSS	PRIS AUDIOVISUAIS	€ 769.856,29	153.118	6.653
23	PROMETHEUS	RIDLEY SCOTT	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 905.865,19	153.026	8.663
24	007 - SKYFALL	SAM MENDES	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 743.815,83	145.136	1.962
25	SOMBRAS DA ESCURIDÃO	TIM BURTON	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 711.526,26	140.878	6.936
26	TAKEN - A VINGANÇA	OLIVIER MEGATON	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 665.030,15	131.755	5.631
27	MILLENNIUM 1 - OS HOMENS QUE ODEIAM AS MULHERES	DAVID FINCHER	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 619.561,05	123.255	5.438
28	O LEGADO DE BOURNE	TONY GILROY	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 621.997,56	122.938	5.313
29	GUERRA É GUERRA	MCG	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 603.529,06	121.172	6.616
30	ALVIN E OS ESQUILOS 3: NAUFRAGADOS	MIKE MITCHELL	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 583.514,25	117.781	5.321
31	MISSÃO IMPOSSÍVEL: OPERAÇÃO FANTASMA	BRAD BIRD	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 536.143,40	105.587	5.738
32	DETERMINAÇÃO DE RISCO	DANIEL ESPINOSA	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 519.039,10	104.412	4.660
33	CAVALO DE GUERRA	STEVEN SPIELBERG	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 464.499,67	92.610	5.037
34	TITANIC 3D	JAMES CAMERON	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 662.778,52	90.858	3.323
35	PATRULHA DE BAIRRO	AKIVA SCHAFFER	BIG PICTURE 2 FILMS	€ 453.029,40	90.319	5.767
36	O QUE SE ESPERA ENQUANTO SE ESTÁ À ESPERA	KIRK JONES	PRIS AUDIOVISUAIS	€ 431.520,09	86.344	5.575
37	VIAGEM AO CENTRO DA TERRA 2: A ILHA MISTERIOSA	BRAD PEYTON	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 582.161,98	86.297	4.814
38	O GATO DAS BOTAS	CHRIS MILLER	ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS	€ 437.815,71	83.259	4.253
39	FÚRIA DE TITÁS	JONATHAN LIEBESMAN	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 531.583,45	80.121	4.514
40	DESAFIO TOTAL	LEN WISEMAN	COLUMBIA TRISTAR WARNER	€ 400.832,37	79.940	4.449

DIVISÃO DE ESTUDOS E ESTATÍSTICA

Figura 16 – Dados do ICA para o ranking dos filmes mais vistos em Portugal no de 2012

Quando verificamos nos dados do ICA (ver figura 16), que o filme de Luís Ismael, *Balas e Bolinhos 3* (2012), e *Morangos com Açúcar – O Filme* (2012), se intrometem na disputa dos filmes mais rentáveis de 2012, conseguimos perceber que existe espaço para o cinema português no meio dos “colossos” americanos. Mas é preciso haver coesão dentro do circuito nacional, entre produtores e realizadores de cinema de autor, e produtores e realizadores que querem fazer cinema para o grande público. Não há que negar, são duas linguagens cinematográficas distintas, mas podem coexistir na procura de uma indústria cinematográfica comum. Para esse efeito

foi criada a *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*<sup>93</sup>, que pretende aproximar o cinema português do público, premiar a produção nacional e promover estudos e trabalhos sobre o sector. Esta iniciativa pode trazer frutos, e abrir portas para que o mercado seja mais abrangente a técnicos da área que estão inactivos, ou que têm dificuldade de divulgar a sua formação profissional ou académica. Destina-se à divulgação interna de valores nacionais, e jovens promissores, numa espécie de rede que está interligada através de uma simples inscrição de membro.

Luís Ismael, realizador de *Balas e Bolinhos* apoia a academia, mas critica a forma como já está a ser feita a gestão do projecto,

*”Agora até surgiu a Academia de Cinema de Artes e Ciências Cinematográficas e a primeira preocupação da Academia não foi reunirmo--nos e falarmos sobre a indústria de cinema. Não. Foi decidir qual era o nome do prémio a atribuir... Está-se mesmo a ver as categorias: melhor montagem, dois filmes; melhor realização, outros dois filmes... Se tivéssemos 50 filmes num ano justificava-se.”*<sup>94</sup>

O realizador acrescenta ainda a sua apreciação ao funcionamento do ICA e do FICA, uma vez que independentemente do sucesso financeiro de *Balas e Bolinhos*, a produção da empresa *Lightbox*, em que o realizador é co-proprietário a par do produtor Joaquim Duarte, foi o meio de financiamento para o filme.

*”Em termos práticos, nós investimos directamente no filme cerca de 250 mil euros. (...) Sobre o ICA há uma coisa engraçada. O segundo “Balas & Bolinhos” fez 58 000 espectadores e no ICA há uma coisa que é o “apoio automático”. Eu tinha direito a 100 000 euros. Mas esse apoio acabou nesse ano! É por isso que me rio quando as pessoas falam de “indústria de cinema” em Portugal. Que não existe. Olhamos para o cinema português e infelizmente não temos uma visão agradável. As pessoas estão de costas voltadas umas para as outras, quando devíamos ser uma comunidade. Eu agora tenho um argumento aprovado pelo FICA (Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual) que é o “Jogo de Mente”, em que ainda estou à espera de saber em que é ele “fica”. ”*<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Ver notícia - [cinema.sapo.pt/magazine/noticia/portugal-vai-ter-uma-academia-de-artes-e-ciencias-cinematograficas](http://cinema.sapo.pt/magazine/noticia/portugal-vai-ter-uma-academia-de-artes-e-ciencias-cinematograficas)

<sup>94</sup> Revista *Produção Profissional* – Reportagem: *Lightbox, visão e vontade*.

A inexistência de uma indústria cinematográfica em Portugal, é um facto que os cineastas e profissionais da área já têm como um dado adquirido. João Botelho é um dos realizadores do cinema de autor, e aprecia o facto de poder fazer um filme com liberdade total.

*“O cinema é sempre um compromisso entre comércio e arte e o cinema português, como não tem pressão do mercado, tem sempre uma marca profunda de tentativa de arte cinematográfica. (...) Eu não saberia fazer um filme de não sei quantos milhões de dólares, sei fazer filmes de 750 mil euros. Mas isso dá-nos uma coisa maravilhosa que não tem preço: a liberdade total.”<sup>92</sup>*

Luís Ismael contesta precisamente esta forma de financiamento,

*“Ao longo do tempo tenho vindo a analisar o cinema português e nós até temos muito boas histórias para contar, mas existem poucas pessoas interessadas em produzir cinema para o público, porque se entrou na política de produzir sem risco. Onde se recebem 600 mil, se gasta 200 mil e o restante se evapora... E as coisas não podem ser assim.”<sup>94</sup>*

Relativamente a “*histórias para contar*”, e “*produzir cinema para o público*”, João Botelho pensa de outra forma,

*“Hoje as pessoas comentam um filme em dez segundos. Eu sou do tempo em que era capaz de estar uma semana a discutir um filme – hoje os filmes não têm camadas, é o que é. (...) Avançámos muito na matéria, esquecemo-nos que as pessoas não vão atrás e por vezes é preciso ganhar pelo menos 10 pessoas numa sala de 100. Se aquilo não atinge ninguém, é uma tristeza. É evidente que o meu sonho é atingir como atinge o Rothko – não há ali nenhuma narrativa, é só um jogo de cores e de matéria e as pessoas choram a ver aquilo. Quem me dera fazer isso no cinema, mas é impossível. As pessoas estão sempre à espera que o cinema conte qualquer coisa, são crianças.”<sup>92</sup>*

Pode-se verificar através desta troca indirecta de comentários, que o cinema português representado pelos seus extremos, não possui um centro. Se a pergunta que se coloca reside na existência de dois tipos de cinema em Portugal, e poucos meios de financiamento, então a resposta deve ser encontrada na construção de estruturas que permitam o funcionamento pleno dos dois tipos de cinema. Se essa lacuna for colmatada, apesar dos problemas não deixarem de existir, pode ser encontrada uma solução para esta falta de identidade cinematográfica como indústria.

### **3.3 Um só cinema: Soluções, medidas, e o papel do Produtor**

O cinema português encontra-se em desacordo. Por um lado temos o cinema de autor que predominou sem oponente comercial desde o fim da ditadura em 1974, perdendo o interesse do público português, que não quer saber das temáticas presentes nos filmes. Do outro lado temos o cinema português comercial, que leva cinema ao público, mas que não consegue competir com o cinema americano, por os seus filmes serem tentativas falhadas de se equipararem com Hollywood. O que têm em comum? São ambos financiados pelo Estado, ou seja pelo ICA, e no caso do cinema de grande público, ainda são financiados pelo FICA, que também não está isento de uma grande contribuição do Estado, novamente através do ICA. O que acontece? O ICA não tem dinheiro para tudo, o FICA, controlado pela Lusomundo que é o grande agente do cinema americano, escolhe os filmes a serem exibidos nas salas, o que provoca a revolta dos que fazem cinema de autor, que de repente não têm onde exibir os seus filmes. Os filmes de grande público, por consequência não têm o sucesso esperado, e pouco a pouco vão sendo eclipsados, quando empresas como a Lusomundo percebem que os americanos continuam a levar mais portugueses ao cinema. O FICA “fica” sem dinheiro, porque se o Estado não injecta capital<sup>95</sup>, os privados também não cumprem responsabilidades, para além de que já rentabilizaram as suas percentagens em

---

<sup>95</sup> Ver *In Público* - <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=253690> (31/03/2010)

produções com benefício próprio. O ICA sem dinheiro continua, porque os cineastas de autor levam mais do que precisam, e o restante “desaparece”.

A nova *Lei do Cinema*<sup>96</sup>, aprovada recentemente pelo Presidente da República, e a entrar em vigor a partir de Janeiro de 2013, poderá melhorar circunstancialmente as condições de se fazer cinema em Portugal, se for devidamente cumprida. Depois da petição pública<sup>97</sup> levada a cabo por um grupo de cineastas em 2010, entre realizadores e produtores, destacando-se Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, João Botelho, entre outros<sup>98</sup>, a lei foi promulgada em Assembleia Geral, e prevê que haja um aumento nas verbas para apoiar o cinema. Mas esta medida apesar de essencial para a continuação da existência do cinema português, não agrada alguns portugueses que se opõem com veemência à aprovação da lei<sup>99</sup>,

*“Elogia pois o Estado vai dar dinheiro aos “seus”, tirando à boa maneira socialista aos “outros”, sendo os “outros” a maioria da população deste país que não vê cinema português que os “seus” fazem, pois entendem que não presta e não gostam, logo não o compram, assim os “seus” não recebem, mas como são a vanguarda arrogante e imutável que se mexe nos círculos de poder, conseguem sempre criar uma taxa ou imposto “civilizacional” do qual beneficiam, que é imputada aos trabalhadores que criam valores neste país.”*

*“Dos filmes feitos entre 2004 e 2010, só 6 filmes portugueses superaram os 100 mil espectadores (e há alguns que acho que nem o Sérgio tem lata de classificar como cultura). Apenas os 20 mais vistos superaram 100 mil euros de receita. É isso que temos de sustentar? Não há nada mais importante neste país para gastar dinheiro?”*

As opiniões dividem-se sobre esta nova lei, mas o que é facto é que proporcionará um funcionamento melhor do circuito de cinema interno no que diz

---

<sup>96</sup> Ver *Nova Lei do Cinema* - <http://cinema.sapo.pt/magazine/noticia/nova-lei-do-cinema-entra-em-vigor-em-outubro-mas-com-excecoes-previstas-para-janeiro>

<sup>97</sup> Ver *Petição Manifesto pelo Cinema Português* - <http://www.peticaopublica.com/?pi=P2010N1571>

<sup>98</sup> *In Público – Manifesto de realizadores e produtores alerta para “catástrofe iminente” do cinema português. (11/03/2010)*

<sup>99</sup> Recolha de comentários sobre a *Nova Lei do Cinema* no Blog *Arrastão* - <http://arrastao.org/2549721.html>

respeito ao aumento do número de produções. Se esse aumento se verificar no decorrer da lei, proporcionalmente aumentarão os postos de trabalho para profissionais da área, as produtoras independentes poderão investir na continuidade, porque também haverá mais trabalho, as cedências em co-produções com outros países poderão ser mais favoráveis às exigências dos produtores portugueses, para além de que passam a haver condições para competir com o mercado interno da distribuição de filmes americanos. Isto de acordo com a nova lei, que prevê que as distribuidoras terão que investir anualmente no cinema português, pelo menos 3% das suas receitas, para além de que os exibidores, como a UCI e a Socorama, devem reter 7,5% do preço dos bilhetes, dos quais 2,5% devem ser canalizados para garantir a exibição do cinema português.<sup>96</sup>

Existe uma necessidade do cinema português se unir, porque só assim poderão ter capacidade para contrariar o monopólio do cinema americano em Portugal. Se o público não gosta do cinema português, é necessário que se criem condições para fazer cinema para o grande público a sério. Em contrapartida, o cinema de autor precisa de entraves nas suas obras, e de respeitar minimamente o seu público. É urgente haver controlo e regulamentação do que se faz no circuito de cinema de autor, no que diz respeito aos subsídios do Estado, sendo esta uma medida também aplicável ao cinema de grande público, neste caso através do FICA.

Outra alternativa viável, seria a reestruturação dos vários cineteatros espalhados por Portugal. Podia-se criar um circuito nacional, onde o cinema de autor era exibido nesses cineteatros, e as pessoas interessadas acabariam por aderir. O tipo de público seria específico, e portanto deixaria de haver um público tão abrangente como aquele que se encontra nas salas comerciais, que normalmente afasta as pessoas interessadas em cinema de autor. Não haveria intervalos, pipocas ou bebidas. Teria de haver um investimento num projectador de alta definição, e uma boa instalação sonora, que permitiria qualidade nas exibições.

João Botelho foi pioneiro nesta solução, quando viajou de cidade em cidade com um projectador onde investiu cerca de 50 mil euros, para promover o seu filme *O Filme do Desassossego* (2010), fora do circuito nacional das salas de cinema. Botelho relata a sua experiência referindo que, as pessoas não respeitam as salas comerciais porque estão habituadas a filmes de consumo rápido, onde podem sair no intervalo para ir comprar pipocas e bebidas. Quando exibiu o seu filme nos cineteatros, reparou

que enchia salas de 800 pessoas, e que as pessoas se vestiam aprumadamente como se fossem ao teatro. Botelho visitou todos os cineteatros restaurados, do projecto do ministro da cultura em 1998, Manuel Maria Carrilho, e confirmou o seu excelente estado, comprovando esta pequena teoria ao fazer cerca de 30 mil espectadores, em apenas 145 sessões, com uma cópia única do filme.

Esta iniciativa permitiria aos cineteatros fazerem as suas próprias programações, onde se criariam postos de trabalho criativos para fazerem um marketing eficaz, capaz de divulgar e promover este circuito alternativo. João Botelho diz<sup>92</sup>,

*“Houve uma altura em que pensei porque é que o teatro tem mais gente do que o cinema em Portugal. Porque não há uma certa dignidade face aos filmes, nem às salas. Depois foi fazer o circuito: fiz 10 mil quilómetros em dois meses mas valeu a pena.”*

Se o cinema de autor português é tão restrito à mentalidade e interesses do público geral, então porque não agir sobre esta alternativa? Este tipo de iniciativas, para o mal e para o bem, são as alternativas economicamente viáveis, e que potenciam uma distribuição e divulgação de obras com difícil acesso aos circuitos comerciais. Talvez seja esta uma solução que torne estes dois tipos de cinema, o de autor e o de grande público, coesos no panorama português.

Relativamente aos financiamentos do Estado para o cinema português, devem ser propostas medidas que recompensem qualquer filme em questão, seguindo o modelo americano: Quanto custou *versus* quanto rendeu.

*“A verdade é que o cinema comercial português se chama Manoel de Oliveira: vende mais cópias fora, passa na televisão francesa (...) e em termos de receitas no mercado (e não número de espectadores) o que se tem que ver é quanto custou e quanto rendeu.”*<sup>92</sup>

*João Botelho*

A diferença desse valor, determina o sucesso comercial de um filme, independentemente de ser cinema de autor ou cinema de grande público, onde estão incluídos os números de rendimento no estrangeiro, em que o cinema de autor português até acaba por ser mais forte que o português de grande público. Não deixa de ser um paradoxo, mas internacionalmente os filmes portugueses de grande público, por estarem tão trabalhados para o público nacional, não vendem. Os de autor, por definirem precisamente um autor, e a essência artística de um conceito ou identidade de um povo subjectivamente, têm um público além fronteiras que vê os filmes. Mas vê os filmes, porque os procura, porque os quer conhecer, portanto não é o grande público francês, italiano, ou espanhol, mas sim o público cinéfilo, artístico, que se identifica com essas obras. Esse público também existe em Portugal, e é o público que da mesma forma vê as obras de autor de outros países. João Botelho afirma que,

*“É difícil romper o facto de não termos mercado. (...) É muito reduzido e não conseguimos exportar para lado nenhum. O nosso circuito é o da arte e do ensaio, o cinema que eu gosto é o das pequenas salas.”*

O papel do produtor contemporâneo é preponderante na procura de novas formas de divulgação da sua obra. Deve ser criativo, e procurar soluções numa altura e num país em que o cinema sofre mais que qualquer área. Gerir produções onde quase não há financiamento não é tarefa fácil. Mas esse é o desafio de ser produtor. Acreditar na obra até ao fim, saber os seus direitos, e primar pela organização e desenvolvimento do projecto mais que ninguém. Como diz João Botelho, *“fazemos um cinema “cosido à mão””: escrevemos, pensamos, filmamos, montamos”*. Também produzimos. É preciso acreditar que se pode construir um mercado nacional, de autor, de público, que convença não só os portugueses, mas o mundo, de que existe um cinema português coeso, e com capacidade para ter quantidade e qualidade.

*“O senhor Straub ensinou-me uma vez: nunca digas moderno, diz contemporâneo ou tradicional, porque o que é moderno hoje amanhã deixa de o ser. É algo que tem a ver com a tradição,*

*pegar na memória e fazer coisas novas e diferentes. E também me ensinou a nunca fazer resistência às coisas (tentámos fazer resistência ao cinema americano e perdemos), mas sim fazer dissidência, ou seja, fazer ao lado.”*

*João Botelho*

*“Tem de haver, da nossa parte, uma espécie de respeito pelo serviço público. Se nos dão um apoio também temos de fazer o máximo de esforço. Durante as filmagens, eu não sei de nada. Mas antes, para arranjar dinheiro e no fim, para o divulgar, faço o que for preciso. Aprendi isto com o [Manoel de] Oliveira, para arranjar dinheiro é preciso fazer de tudo, nem que seja uma pequena prostituição.”*

*João Botelho*

#### 4 Desenvolvimento Do Projecto Final

“*Manifesto dos Danados*”, é um filme de ficção no formato de curta-metragem, realizado no âmbito do projecto final de Mestrado em Cinema e Audiovisual, do curso de Som e Imagem da Universidade Católica Portuguesa. A equipa é constituída por cinco elementos principais – Diogo Alçada (produtor), João Niza Ribeiro (realizador), Hugo Fortes (director de fotografia), Eduardo Ribeiro (director artístico), e Guilherme Araújo (editor). O filme consiste num exercício estético sobretudo referencial, que pretende debater várias questões de um tema – a impossibilidade de conhecermos algo na sua totalidade – e as repercussões no comportamento e psique humana dessa limitação, que consequentemente gera conflitos violentos representados num espaço que transcende as leis da física, remetendo para um limbo filosófico. Representado por dois personagens do sexo oposto, Sara e Francisco, o filme discute a temática através do veículo da fotografia, que se divide nas opiniões e finalidades distintas da essência da foto comercial, ou da foto de autor. Para Sara, a fotografia representa o momento, aquilo que é espontâneo, natural, e que não pode ser violado. Para Francisco, a fotografia representa o que se quiser, aquilo que pode ser explorado, manipulado. Existe uma empatia que os atrai mutuamente, mas as suas crenças oferecem resistência moral, ética, que inevitavelmente os força a entrar em colisão. O filme é uma tradução visual desse choque, que implicitamente demonstra a luta constante na procura de uma certeza, de uma definição sobre o mundo, a religião, a ciência, o subjectivo e o objectivo, que na realidade nunca pode ser conhecido na sua totalidade.

O maior desafio de se fazer produção, é saber se temos ou não a capacidade de antever o futuro. Isto é, a consciência e análise realista a um determinado acontecimento, que permite calcular todo o tipo de situações, desde o tempo de rodagem, tempo de preparação técnica, cronologia de filmagens, imprevistos, e toda a cronometragem que caracteriza uma produção cinematográfica. O produtor é responsável pela organização da logística do filme, e o grande empreendedor na promoção da obra, desde o momento da sua pré-concepção, à gestação e nascimento do produto final. O produtor muito resumidamente, faz o filme acontecer. É o elo de ligação entre o departamento artístico e o mundo financeiro, e aquele que transforma

a arte num negócio, capaz de vender a ideia, enriquecê-la, de forma a que prospere e dê frutos. Podemos ver o papel do produtor como um elemento que aplica um investimento pensando sempre no retorno dessa aplicação, e numa multiplicação do investimento.

No entanto, a produção é um cargo de extrema responsabilidade, que à mínima falha pode trazer graves consequências à viabilidade de um projecto. Se o realizador tem como função orquestrar os vários departamentos artísticos, e todos os aspectos relacionados com a obra como objecto artístico, então o produtor tem a adjuvante de coordenar todo o funcionamento da equipa, inclusivamente o realizador, sendo que a par da realização, é o cargo que está envolvido em todos os processos que compõem uma obra cinematográfica.

Nos próximos subcapítulos será dado a conhecer as fases de produção que fazem parte de uma produção cinematográfica, e que desafios e dificuldades foram ultrapassados para que o filme pudesse ser concebido.

#### **4.1 “Manifesto dos Danados”: Tornar a ilusão possível**

##### **4.1.1 Os Locais**

Um dos primeiros pontos desenvolvidos em função da realização da curta-metragem inicialmente intitulada de *Apontamentos*, foi a procura dos locais. O sitio escolhido que marcava a maioria das cenas, situava-se algures entre a Rua de Cedofeita no Porto, e a zona da Ribeira. Foi efectuada uma pesquisa intensiva das condições destes locais, e o trajecto dos personagens foi percorrido a pé, no sentido de se escolher os melhores locais, e perceber qual a logística necessária e a viabilidade do pretendido. A intenção paralela ao argumento, seria a de homenagear alguns dos filmes mais emblemáticos da *Nouvelle Vague*, como *Les Quatre Cents Coups* [1959] de François Truffaut, ou *À Bout de Souffle* [1960] de Jean-Luc Godard, através da reprodução de algumas cenas, enquadrando-as dentro da curta-metragem.

No entanto, surgiram imediatamente questões pertinentes e que dificilmente poderiam ser contornadas. A produção seria em Janeiro/Fevereiro, e portanto as

condições climatéricas intrínsecas a essa altura do ano eram severamente negativas. Como seria impossível prever um boletim meteorológico fidedigno, logo à partida seria um risco enorme que se corria. Logisticamente, filmar em espaços abertos de grande movimentação de peões e veículos seria um pesadelo, que muito provavelmente não era possível evitar. Encerrar uma rua do Porto para que pudesse haver controlo necessário era praticamente impossível, e conseguir preservar em segurança todo o material envolvido na produção, assim como a integridade da câmara de filmar, eram riscos demasiado elevados. Envolveria uma agilidade imensa, para além de que naquele ponto, em termos orçamentais, não existia uma perspectiva sólida do que era possível angariar.

Na procura de locais alternativos à opção original, surgiu a hipótese de S. João da Madeira, que possui condições geográficas favoráveis à realização da curta-metragem, pela verticalidade que rege o seu funcionamento como cidade. É sede do mais pequeno município português em área, possuindo apenas 8,11 km<sup>2</sup>, correspondendo à área da cidade, o que lhe confere uma elevada densidade populacional: 2.673,9 hab/km<sup>2</sup>. O Município é limitado a Norte e Oeste pela cidade de Santa Maria da Feira, e a Este e Sul por Oliveira de Azeméis. A cidade é um dos cinco municípios de Portugal com apenas uma freguesia. Apesar das suas limitadas dimensões, S. João da Madeira é, em termos populacionais, a segunda maior cidade do distrito de Aveiro e a maior cidade da região Entre Douro e Vouga. O seu forte desenvolvimento, na segunda metade do século XX, levou à expansão da sua área urbana para fora dos limites do seu pequeno concelho.

O seu funcionamento, e a facilidade de contacto do produtor com várias entidades comerciais e políticas de S. João da Madeira, levaram a crer que estariam reunidas as condições ideais para a produção da curta-metragem. As questões de *catering*, transportes, e financiamento estavam facilitadas, pois através da Câmara Municipal, seria utilizado o seu nome para atrair financiadores, e cimentar a legitimidade do projecto. No entanto, opunha-se a questão dos locais de rodagem, que seguindo a mesma linha narrativa do que se pretendia fazer na cidade do Porto, comportavam alguns dos problemas comuns, como a meteorologia, e ainda novos problemas, como é o caso da estética dos locais, que não agradavam o realizador. Uma das cenas do argumento, que neste caso descrevia o percurso de três miúdos no seu bairro, tinha em S. João da Madeira o seu local perfeito. No entanto todas as

outras cenas pareciam demasiado deslocadas da cidade, afastando-se da estética pretendida para o filme.

#### **4.1.2 Adaptação do Argumento em Função dos Locais: A Oliva e a Lactogal**

Com a dificuldade cada vez mais patente em dar continuidade a muitas das coisas perspectivadas, e por questões narrativas que não eram harmoniosas num argumento que se tornava cada vez mais megalómano e gigantesco, foi decidida uma alteração radical no argumento. No entanto até à alteração final, ainda houveram alguns estágios não definitivos de mudanças narrativas, mas que pelas mesmas dificuldades logísticas, (desta feita incluía uma monta policial a cavalo e um lote de figurantes gigantesco), toda a sua estrutura foi fortemente sacudida. De repente as características neo-realistas do argumento deixavam de existir, para dar lugar a uma vertente muito mais expressionista, recorrendo à teatralidade, à fantasia, à comédia, ao absurdo, mas sempre assumido e justificado de acordo com o que se pretendia contar através da temática.

Desta feita, a história girava à volta do mesmo tema, simplesmente a representação dos actores alterava drasticamente, e a estrutura era faustosamente não linear, com espaços físicos completamente diferentes. Sequências que envolviam danças, uma arena em que os personagens toureiam como num duelo, ou um discurso dirigido à nação, compõem uma ambiência não-diegética retirando o espectador violentamente de qualquer cenário preposicionado. O género que aqui se adivinha, é um híbrido que absorve um leque de géneros cinematográficos imenso, o que proporcionava um desafio à escala.

Com as alterações de argumento, surgiram as necessidades de alterar os locais de rodagem. Um dos objectivos era assegurar ambientes mais controlados, para que se pudesse trabalhar sem preocupações com as condições climatéricas, ou com pessoas alheias à produção do filme. Outra das finalidades era a construção da própria cenografia, através da reconstrução de determinados cenários como, um café, o estúdio do personagem principal, e as chamadas linhas de vida, através de uma

cenografia composta por fotografias que simboliza o percurso de vida de cada um dos personagens. Para além disso, pretendia-se reconstruir ao pormenor fotografias famosas de artistas fotográficos, para ilustrar as referências da personagem de Sara quando está a ser fotografada por Francisco.

Essas intenções exigiam espaços muito amplos, que pudessem facilitar a movimentação de pessoas, e que possuíssem acessos de maquinaria pesada. Surgiu a possibilidade de voltar a S. João da Madeira, simplesmente porque a existência de uma antiga fábrica em processo de restauração, reunia esteticamente aquilo que se pretendia para o filme. Por outro lado, em Leça do Balio existia outra fábrica que poderia ser viável, pois também oferecia as condições necessárias, chamada Lactogal. Tanto uma fábrica como outra, eram esteticamente apelativas para que se pudesse trabalhar. A única questão que se colocava eram os seus acessos, e com que facilidade poderíamos trabalhar no local, sem incomodarmos ou sermos incomodados. A Oliva visualmente era a mais fascinante, colocando a criatividade a trabalhar ao máximo, apesar de que, devido ao seu processo de restauração, condicionava a produção às condições disponíveis. No caso da Lactogal, existia acesso quase ilimitado, e como pertence à zona do Grande Porto, facilmente se conseguia aceder ao local para trabalhar, construir cenários, e ensaiar com os actores, assim como realizar testes imprescindíveis à pré-produção da curta-metragem.



**Figura 17 – Pavilhão Traseiro da Fábrica Lactogal – Leça do Balio**



**Figura 18 – Caves da Fábrica Lactogal – Leça do Balio**



**Figura 19 – Sala da Torre da Oliva – S. João da Madeira**



**Figura 20 – Unidades Fabris da Oliva – S. João da Madeira**

#### 4.1.3 Autorizações e Estratégias de Apoio

As autorizações foram um processo desenvolvido muito positivamente. No que respeita à fábrica da Lactogal, não houveram dificuldades praticamente nenhuma, uma vez que um contacto interno da produção suavizou as negociações para utilizar o local. O acesso era total, e a qualquer hora do dia, para que se pudessem exercer as funções da produção na sua plenitude. Relativamente à Oliva em S. João da Madeira, o processo foi mais burocrático e dificultado, daí a opção de utilização das duas fábricas como locais de rodagem.

Foi feita uma abordagem formal junto da Câmara Municipal de S. João da Madeira, onde foi realizada uma reunião com a responsável pelo departamento da cultura. A Dr<sup>a</sup> Suzana Menezes, responsável pelo departamento da cultura analisou a proposta de utilização do espaço para a produção do filme, e esclareceu questões que se colocavam relativamente ao processo da Oliva. Neste caso, a Oliva encontrava-se dividida em três partes: a zona da torre, a zona 2, e a zona 3. Destas três partes, duas pertenciam à Câmara Municipal, sendo que a zona da torre estava inserida num processo de recuperação para albergar um projecto relacionado com a incubação de novas empresas. A zona 2, estava também em recuperação, e aí seria o local onde existiria mais liberdade para a construção de cenários. A zona 3 estava interdita, e sob a alçada do tribunal de finanças. O grande problema residia no facto de que o acesso era muito limitado às zonas pretendidas. No caso da zona da torre, foi encontrado o cenário perfeito para a construção do café, enquanto que na zona 2 existia o espaço e a estética pretendida para a cena em que Francisco faz o primeiro discurso. Contudo, o controlo excessivo, e o facto de não haver acesso total aos locais, fizeram com que se decidisse definitivamente trabalhar tanto na Oliva, como na Lactogal. Na Lactogal seria filmado quase todo o filme, e permitia mais tempo para estudos técnicos e preparação de cenários. Na Oliva utilizava-se os cenários magníficos que lá se encontravam, mas exigia da equipa outra eficiência e objectividade no trabalho. A estratégia passaria por aproveitar ao máximo todas as oportunidades para fazer testes, e desde logo tirar as conclusões necessárias para desenvolver a produção.

A autorização da Câmara Municipal surgiu rapidamente, mal foi apresentada uma proposta que servia os propósitos da cidade nos mais variados sentidos. Foi

estudada uma estratégia audaz, que faria com que se pudesse obter o melhor de dois mundos: os locais, e o dinheiro. Uma das razões pela qual S. João da Madeira foi escolhida, teve a ver com o seu funcionamento como uma cidade fechada. S. João da Madeira funciona como freguesia e concelho, sendo absolutamente independente. À sua volta existe Santa Maria da Feira, e as suas freguesias, e também Oliveira de Azeméis e arredores. Estas freguesias consomem directamente de S. João da Madeira, enriquecendo a cidade, que por sua vez investe nas suas próprias estruturas. Se seguirmos esta linha de pensamento, facilmente percebemos que a cidade possui dinheiro para investir em vários departamentos, nomeadamente na cultura.

A estratégia passou por apresentar o projecto da curta-metragem à Câmara Municipal e conseguir três coisas: os locais, o apoio à produção dentro da cidade, e dinheiro para financiamento. Os locais foram conseguidos apesar da condicionante dos acessos. O apoio foi conseguido, através da autorização da Câmara Municipal para angariar apoios de todo o tipo. O dinheiro, já teria de trazer uma contrapartida forte que pudesse ser vantajosa para ambas as partes.

Como é sabido, a situação do país está má. Neste momento, apoios monetários são escassos, e só com grandes contrapartidas é que se consegue angariar dinheiro para projectos culturais, ainda por cima universitários. Em todo o caso foram oferecidos os serviços da equipa de produção, para a realização de um vídeo institucional sobre a cidade de S. João da Madeira, ou um determinado local que estivesse de acordo com a agenda da Câmara Municipal, e que necessitasse de ser promovido. Consequentemente havia uma oportunidade de realizar esse vídeo institucional, mas através de um concurso público, para o qual seria dado à produção uma recomendação para a realização do trabalho em questão. Por outras palavras a produção seria paga por dois serviços distintos: Pelo vídeo institucional que seria realizado, cujo pagamento iria ser investido na produção da curta-metragem, que obviamente acabaria por promover também a cidade de S. João da Madeira. Isto funcionaria como uma espécie de circulação do dinheiro, que efectivamente saia dos cofres da Câmara Municipal, mas que financiava dois projectos de uma vez só, exactamente o que se pretendia. Infelizmente essa proposta não se chegou a concretizar por razões alheias, e o financiamento não aconteceu.

#### 4.1.4 O Dossier de Produção e a Emporio Capital

O dossier revelou-se uma ferramenta importante na apresentação do projecto a empresas, e com isso facilitou a comunicação no mercado de trabalho. Através de uma estratégia simples de troca de serviços, procurou-se mostrar às empresas que o seu investimento era um forte contributo na concretização do projecto, assim como paralelamente, um apoio à cultura em Portugal, ao cinema, e às artes em geral. Como quase sempre estes argumentos eram insuficientes, ou por outra, não possuíam as contrapartidas necessárias para que os possíveis financiadores investissem, apresentou-se um leque de serviços na área da publicidade e do audiovisual. Esses serviços consistiam em publicidade através dos logótipos das empresas nos créditos da curta-metragem, em troca de um valor aproximado de 750€. A realização de spots publicitários, ou vídeos institucionais também foram um dos serviços propostos às empresas, em troca de valores na ronda dos 3000€, dependendo do poderio económico da empresa em questão. Títulos de Produtor Executivo também foram uma constante, com os valores para o efeito a estarem compreendidos entre os 200€ e os 500€. Os apoios da Universidade Católica, e do ICA, foram dois nomes utilizados para reforçar a produção, assim como o chamativo de se trabalhar com material de alta definição, e da equipa dispor de um gabinete de comunicação e divulgação, o GAPSI (Gabinete de Apresentações Públicas de Som e Imagem), que se encarrega da distribuição dos trabalhos da Universidade Católica em Portugal e além fronteiras, passando por mais de 3500 festivais por todo o mundo, incluindo os festivais de Cannes e Veneza.

O dossier foi uma ferramenta de credibilização, e foi pontualmente utilizado e alterado para que se pudesse adaptar a cada empresa singularmente. A estratégia passava por estudar as empresas, e responder de forma personalizada às suas exigências. Nesse sentido surgiu o sucesso com a empresa *Emporio Capital*, especializada em investimentos, e que no momento se tornou o maior investidor do filme. Através de um contacto da produção, sugeriu-se a marcação de uma reunião, tendo sido realizado um estudo personalizado que respondesse às necessidades da empresa em questão. Rapidamente se percebeu que não era uma empresa de interesse

artístico, e fez-se uma abordagem direccionada para a publicidade de conteúdos por associação ao filme. Falaram-se em nomes sonantes do *jet set* português, como por exemplo, Soraia Chaves, e foi o suficiente para que 20 minutos decorridos de reunião, tivéssemos acesso a uma quantia de 10.000€ para financiar a curta-metragem, com a promessa de mais, de acordo com as necessidades futuras. Esse dinheiro permitiu outra realidade face ao orçamento, que seria remodelado de acordo com a visão do realizador, necessidades logísticas, e supervisionamento do produtor, com uma liberdade e margem de manobra ao alcance de poucas produções académicas.

#### **4.1.5 Castings: Em Busca da Química Perfeita**

O filme só tinha dois personagens principais, e alguns papéis menores, sem diálogos e sem acção que justificasse actores profissionais para o efeito. Isso reverteria a favor da produção, que teria menos gastos na contratação de actores, e proporcionava uma margem de manobra maior em termos orçamentais. A procura dos dois actores para o papel de Sara e Francisco, foram dos processos mais complicados. A divulgação do casting foi feita através da internet, em sites específicos que procuram promover o trabalho e ajudar no recrutamento de elementos para desenvolver projectos na área do cinema e audiovisual. Também foram utilizadas as redes sociais, que hoje em dia representam um papel fundamental no sucesso entre produto e consumidor, para além da fixação tradicional de posters com informação sobre as características pretendidas para o filme, em outras universidades, cafés, e todo o tipo de estabelecimentos comerciais pela cidade do Porto.

Com uma adesão de mais de 300 inscrições, foi acordado entre realizador e produtor, a adopção de uma estratégia de casting que permitisse verificar a interacção entre dois actores, na procura da “química” pretendida. Por insistência do realizador, os castings não foram gravados para que não houvessem indecisões e segundos pensamentos. O que se passasse nas audições, teria de ser suficiente para captar a atenção do realizador e produtor, os únicos presentes no estúdio de televisão da Universidade Católica do Porto.

	Dia 24	Dia 25
11:15	Isabel Carvalho / Tiago Lourenço	Liliana Leite / Salvador Nery
11:45	Inês Mondim / Alexandre Sá	Miriam Santos / Cristovão Carvalheiro
12:15	Catarina Guimarães / Miguel Lemos	Carolina Parreira / Luciano Gomes
12:45	Sabrina Marques / Tiago Ortis	Ana Mota Ferreira / Tiago Araújo
13:30	Almoço	
14:30	Joana Metrass / Nuno Viriato	Marta Lopes / André Gonçalves
15:00	Sofia Domingues / Rui Neto	Joana Caçador / Cláudio Teixeira
15:30	Matilde Mello Breyner / Diogo Bach	Sara Leitão / Pedro Roquette
16:00	Iris Cayate / Romeu Sousa	Tânia Dinis / Frederico Amaral
16:30		Vânia Naia / Tatiana Queirós

**Tabela 1 – Cronograma de Casting para os dias 24 e 25 de Novembro de 2011**

O casting foi feito por improviso. Os actores foram escolhidos para contracenar uns com os outros, e foi-lhes dada uma sugestão de espaço, tempo, e ambiente, para que pudessem ceder à imaginação e criatividade do sugerido, e mostrarem as suas capacidades sob pressão. Não lhes foi revelado nenhum pormenor sobre o argumento, apenas um pequeno texto onde teriam de fazer um monólogo, para aferir as qualidades de compreensão do tema. Experimentaram-se várias combinações entre homens e mulheres, grupos de três pessoas, e também pessoas do mesmo sexo. Depois de seleccionados os mais indicados para o papel, foi marcada outra sessão de casting para que se pudessem tirar algumas dúvidas, mas sobretudo para experimentar a interacção entre actores diferentes.

	28 de Novembro
12:15	Sara Leitão / Pedro Roquette
12:45	Matilde Mello Breyner / Inês Mondim
15:00	Carolina Parreira / Miguel Lemos
15:30	Liliana Leite / Salvador Nery
16:00	Iris Cayatte / Rui Neto

Tabela 2 – Cronograma da 2ª Fase de Casting, no dia 28 de Novembro de 2011

A química foi encontrada no actor Salvador Nery, e na actriz Sara Barros Leitão, que evidenciavam um grande profissionalismo, assim como uma excelente capacidade de interpretação e cumplicidade entre os dois. Depois de seleccionados, a produção deu aos actores acesso ao argumento e descrição de personagens, para que se pudessem familiarizar com a história, com o que era pretendido, para depois passar à fase de ensaios, prova de roupa e acessórios, e alguns testes de cosmética, como a maquilhagem e alguns testes na elaboração dos penteados.

#### 4.1.6 Formalidades de Pré-Produção

Como qualquer produção cinematográfica, *Manifesto dos Danados*, recorreu às formalidades de estrutura utilizadas para construir um filme. Apesar de abordado apenas neste ponto da presente dissertação, algumas das fases de produção que serão

descritas foram aplicadas no início, para se poder fazer um rascunho da dimensão que o filme teria capacidade para tomar.

Por norma surgem 8 etapas na pré-produção de um filme. A primeira será um *breakdown*<sup>100</sup> do argumento, onde se destacam os pormenores que compõem esse argumento (locais, número de personagens, e que necessidades se evidenciam para que possam ser respondidas pela produção), face ao orçamento disponível e calendarização. A segunda etapa é a criação de um planeamento de filmagens (datas, dias, horários de rodagem), que respeite os prazos disponíveis para a realização do filme, e que esteja astutamente articulado com as mais diversas dependências como, aluguer de material e outras condicionantes. A terceira etapa diz respeito à criação de um orçamento, e um pequeno *cash-flow*<sup>101</sup>, para que se possam controlar os gastos, e acima de tudo prever os custos nas três fases de produção. A quarta etapa procura definir a restante equipa técnica, onde estão incluídos os assistentes da equipa principal, colaboradores, e associados que contribuem diariamente para a produção do filme. A quinta etapa está relacionada com a pesquisa de locais, para que se possam assegurar os locais onde o filme será filmado. Normalmente o realizador transmite o que pretende ao produtor, e este último procura negociar os pormenores com as respectivas entidades, para que a parte conceptual da obra não seja comprometida. A sexta etapa trata da direcção artística, onde o realizador, director artístico, e o produtor, discutem sobre a estética e ambiente pretendido para o filme, que será definido na técnica pelo director artístico, na parte conceptual pelo realizador, e na parte logística pelo produtor. É tarefa do produtor conseguir proporcionar essa simbiose de pensamentos. A sétima etapa é a escolha do elenco, recorrendo a um casting organizado pelo produtor, onde o realizador define quem quer para o filme. A oitava e última etapa, é o planeamento de ensaios antes das rodagens, onde o produtor terá de articular a disponibilidade de actores e realizador, e criar condições para que a restante equipa esteja disponível para se fazerem os testes necessários antes do início das rodagens.

Um dos aspectos mais importantes da pré-produção do filme, foram os contactos no aluguer de materiais. Apesar do orçamento disponível de cerca de 12 mil

---

<sup>100</sup> Termo utilizado para a análise e levantamento de toda a informação necessária à produção de um filme.

<sup>101</sup> Termo utilizado para definir a previsão de gastos face à produção e orçamento disponível.

euros, parte da equipa técnica (maquilhadora e cabeleireira), era paga. Foi definido um valor de cerca de 1600 euros para esses serviços, que eram preponderantes para que o filme tivesse a credibilidade e qualidade necessária. Para que esse nível de exigência se mantivesse, era determinante garantir que a execução técnica fosse perfeita, e para isso ter oportunidade de trabalhar com os melhores materiais. Através da produtora e empresa de aluguer *Lightbox*, surgiu oportunidade de trabalhar com esses acessórios (*dolly panther*, *steadicam*), com reduções nos custos do aluguer de material, depois de algumas conversações que apelavam ao seu apoio no projecto.

As condições para a fase de produção e rodagem do filme estavam devidamente organizadas, e toda a pré-produção foi encaminhada para determinar com sucesso a fase seguinte de produção, passando à prática do que tinha sido estipulado.

#### **4.2 Filmar “Manifesto dos Danados”**

As filmagens começaram no dia 31 de Janeiro de 2012, e acabaram no dia 6 de Fevereiro de 2012. Esse espaço de tempo não consegue traduzir na totalidade a intensidade do que se passou nos mais variados *sets* de rodagem existentes na fábrica Lactogal. Apesar da organização, o projecto era desde o início muito ambicioso, e exigia total disponibilidade, ao ponto de ser prioritário perante qualquer outro compromisso por parte dos elementos da equipa. Ainda na fase de pré-produção, medidas tiveram de ser tomadas para que a cenografia estivesse pronta a tempo das rodagens. O grande problema residia no facto de que a cenografia foi construída de raiz pelo director artístico, e era de tal maneira avassalador, que todos os elementos da equipa principal, e muitos outros colaboradores e assistentes, tiveram de passar muitos dos seus dias a trabalhar nesse objectivo. No período compreendido entre 25 de Dezembro de 2011 e exactamente um dia antes do início das rodagens, toda a produção trabalhou e colaborou na elaboração de cerca de 15 cenários, todos eles usados em cenas diferentes do filme.

Como já foi referido, a produção dispunha de condições fantásticas na fábrica Lactogal. Havia acesso a várias salas onde foi montado um balcão de maquilhagem e

cabeleireiro, um refeitório com uma mesa enorme e inúmeras cadeiras que permitiam que toda a equipa, com mais de vinte pessoas, pudesse relaxar e ter uma refeição tranquila. Esse ambiente familiar, acabou por contribuir para o bom funcionamento entre os elementos, e transmitir a calma e segurança necessárias aos actores.

Contudo, muitos dos cenários ainda não estavam acabados, e consequentemente tinham de ser trabalhados paralelamente às filmagens que iam sendo executadas. Foi necessário uma articulação entre realizador, produtor, e director artístico, para a criação de um plano que permitisse que o filme fosse filmado, enquanto os cenários seguintes eram ainda trabalhados. Obviamente esse processo acabou por atrasar a produção, e fez com que os horários de rodagem não fossem respeitados. Numa produção profissional, em que os elementos integrantes são pagos por hora de trabalho, em que os estúdios têm também custos de aluguer, e o material alugado usufrui do mesmo principio, esse atraso traria consequências graves ao orçamento. Para não referir o horário de trabalho dos actores, e a relação horas de trabalho e descanso necessário para uma boa prestação na filmagens. Esse erro, trouxe por defeito uma desregulação total, que pode ter traduzido alguma falta experiência evidenciada numa produção de contexto académico, com um projecto muito complexo, muito trabalhoso, que estava agora a dar pela primeira vez sinais de mau funcionamento.

O facto de se tratar de uma produção académica, foi o que levou a produção do filme a cometer o erro de subvalorizar a dimensão do que foi proposto. No entanto, precisamente por se tratar de uma produção académica, a mentalidade e disponibilidade de quem trabalhou no projecto, foi de dedicação e entrega total sem pedir nada em troca. O planeamento de rodagem foi recuperado no que diz respeito aos horários marcados para se filmarem as cenas, através de uma cronometragem que eliminava alguns intervalos, e que significou alguns sacrifícios por parte da equipa principal, nomeadamente na preparação de toda a logística necessária para o dia seguinte até altas horas da madrugada, com um dia intenso de rodagens apenas algumas horas depois. Era um projecto que acima de tudo necessitava de mais tempo para ser filmado, mas que tal como outras produções tinha de cumprir com o seu calendário.

Em várias cenas do filme, como na parte final da dança, o realizador queria utilizar planos gerais de um ângulo elevado, para que pudesse filmar o casal de

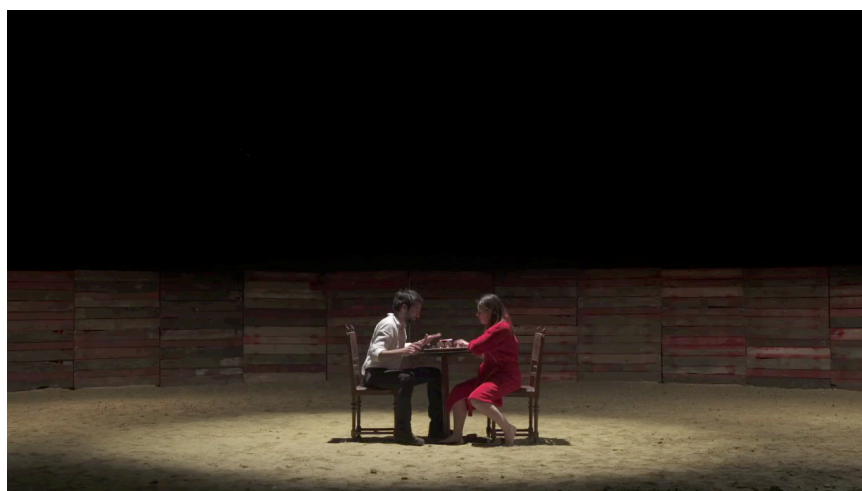
actores a dançar, deslocando-se de um lado para o outro do *set*. Esta necessidade do realizador não estava de acordo com a planificação do director de fotografia, e como tal, não existiam estruturas suficientemente altas para que esse plano fosse executado. Para isso a produção teve de recorrer ao aluguer de uma grua mecânica, normalmente utilizada por trabalhadores na construção civil, mas que serviria na perfeição para o pretendido. Existiam acessos que permitiam a entrada da grua, e foram estabelecidos diálogos e negociações com os proprietários da *Transgrua*, uma empresa de construção de gruas, que se disponibilizou várias vezes para emprestar a máquina, sem qualquer tipo de contrapartida, e ainda sem definição do tempo de empréstimo, ou necessidade de um operador para o controlo do material. Isso proporcionou uma grande liberdade, que estabeleceu alguma tranquilidade na execução das filmagens, e contribuiu para um controlo de qualidade acima da média, como aumentou a diversidade de soluções estéticas a serem consideradas na fase de pós-produção.

As filmagens na fábrica Oliva em S. João da Madeira, exigiram da produção uma flexibilidade enorme. Para além de ser necessária uma organização restrita da equipa técnica que iria até à Oliva, havia urgência em delegar a montagem da cena da arena de touros, uma vez que o espaço utilizado por essa cena, estava a ser utilizado no dia 3 de Fevereiro para a cena das linhas de vida. Portanto no dia 4 de Fevereiro, a equipa estaria em S. João da Madeira, para no dia 5 de Fevereiro regressar à Lactogal e filmar a cena da arena. No dia entre o dia 3 e o dia 5 de Fevereiro, ou seja no dia 4 de Fevereiro, parte da equipa ficava na Lactogal a montar a cena da arena. Foi necessário arranjar transporte e alimentação para cerca de 12 pessoas, entre elas, a equipa principal, assistente de produção, directora de figurinos, técnicos de som, actores, anotador, e realizador do diário de produção, cuja função era registar tudo o que se passava na produção do filme. Foram executadas todas as filmagens planeadas em S. João da Madeira, divididas entre a parte da manhã, onde se filmaria a cena do limbo, e a parte do fim do dia, onde se filmaria a cena do café. As filmagens correram como o planeado, tendo sido cumprido a planificação e organização daquele que se previa um dos dias mais complicados.

De regresso à Lactogal, a cena da arena estava devidamente montada, faltando apenas alguns pormenores, e afinação técnica por parte do realizador e director de fotografia. A cena exigia uma iluminação perfeita, e um desempenho acima da média dos actores, em parte por se tratar de um momento em que os dois personagens jogam

xadrez, num exercício de sincronia e decoração de diálogo, aliado a um nível de concentração superior para que a interpretação e mecanismo de decoração não se sobrepusessem um ao outro. Era uma noite com temperaturas quase negativas, passadas num espaço onde o aquecimento não era possível pela escala do pavilhão. Como os actores estavam vestidos para a cena em questão, a sua exposição ao frio, e a dificuldade da cena, fez com que a filmagem demorasse cerca de 5 horas a concluir. Isso prejudicou algumas características da cena, nomeadamente o desempenho do operador de steadicam da *Lightbox*, e o desempenho físico dos actores, que aos poucos começavam a perder a voz. No final as filmagens eram satisfatórias, apesar das condições adversas em que foram trabalhadas.

Independentemente de ter sido uma fase de produção que trouxe muitos desafios, esses desafios foram ultrapassados. Havia uma preocupação constante, e um receio de que o filme pudesse falhar, mas rapidamente, e devido a uma equipa coesa, concentrada, disponível, e que sobretudo queria fazer cinema, sabia-se que havia no filme algo de muito especial e diferente. Naquela semana todos os intervenientes desligaram-se das suas vidas e viveram para aquele momento, o que pode ser comprovado na qualidade técnica de qualquer uma das cenas presentes no filme. Apesar de muitos erros de produção, é necessário entender-se que esta foi uma produção académica, que pretende lançar os elementos da equipa no mercado de trabalho, e simular o ambiente competitivo e trabalhoso característico do mundo profissional. A produção do filme *Manifesto dos Danados* poderá ter sido a melhor “escola” na preparação para o mundo profissional.



**Figura 21 – Cena da Arena (Francisco e Sara têm uma batalha intelectual, representada através de um jogo de xadrez)**

### 4.3 Afinar e Divulgar “Manifesto dos Danados”

Antes de partir para a divulgação do filme, é importante referir que *Manifesto dos Danados*, conseguiu ultrapassar em parte os problemas de som que teve na fase de produção. Por causa da reverberação de muitos dos espaços das filmagens, o som apresentava-se com índices de eco muito elevados, dificultando a compreensão dos diálogos. Como esse era um problema previsto pela produção na pré-produção, foi decidida a gravação de voz em pós-produção, que depois de trabalhada pelo director de som, estaria adequada para sincronizar com o filme. Para que isso pudesse acontecer, a produção garantiu junto dos actores três dias no início de Abril, para que a gravação de voz fosse possível. Este acordo já estava pré-estabelecido com os actores, uma vez que a equipa estava consciente dos problemas de som existentes nos locais de rodagem. Os actores fizeram a gravação das vozes em pós-produção nos estúdios de áudio da Universidade Católica do Porto, e apenas foram necessários 2 dias para que se conseguisse o material perfeito, de forma a ser trabalhado pelo director de som.

O grande problema presente no cinema português, reside em dois pontos: o financiamento dos projectos, e a sua divulgação. Uma vez que *Manifesto dos Danados* conseguiu ser financiado com êxito, a divulgação seria o ponto mais importante da pós-produção, naquilo que se refere às responsabilidades do produtor nesta última fase. Era essencial criar um kit de divulgação, com o maior número possível de formatos de distribuição, para que chegasse ao maior número de pessoas. Na internet já tinha sido criado o espaço oficial do filme nas redes sociais, mas faltava a criação de um poster físico que pudesse transmitir a essência da obra ao público comum. Para esse efeito, e em colaboração com o designer gráfico, foram estudados vários exemplos de posters de outras obras cinematográficas, principalmente nos filmes de Jean-Luc Godard, pelo paralelismo referencial com a obra do realizador francês. Para transmitir o conflito fortemente caracterizado em *Manifesto dos Danados*, utilizou-se o filme *What Ever Happened To Baby Jane?*<sup>102</sup>, uma obra do realizador americano, Robert Aldrich, cuja história do seu filme gira em torno de duas irmãs ressentidas uma com a outra, constantemente em discussões e conflitos

---

<sup>102</sup> *Whatever Happened to Baby Jane?* [1962], de Robert Aldrich

violentos. O poster transmitia exactamente o ambiente do filme, aliado a uma disposição estética e gráfica, mas não possuía o necessário para “colorir” o ambiente criativo, cômico, e radical de *Manifesto dos Danados*. No entanto, o filme *Pierrot Le Fou*, de Godard, acrescentava o ingrediente cômico, brincalhão e colorido que faltava. A associação estética dos posters destes dois filmes, deu origem ao poster de *Manifesto dos Danados*, que precisava de uma *tagline*<sup>103</sup> eficaz, e memorável. Um dos momentos mais emblemáticos do filme, surge na cena da arena em que Francisco e Sara jogam xadrez, quando Sara diz, “*É subjectivo!*”, e Francisco responde “*Mas também é objectivo*”. Esse diálogo pareceu adequado, uma vez que se repete várias vezes ao longo do filme, e consegue resumir de forma simples mas ao mesmo tempo complexa e reveladora, a temática do filme.



Figura 22 – Poster de *Pierrot Le Fou* [1965], de Jean-Luc Godard



Figura 23 – Poster de *Whatever Happened To Baby Jane?*

<sup>103</sup> Pequena frase promocional criativa, que resume minimamente a temática ou assunto do filme.



Figura 24 – Esboço gráfico do poster de *Manifesto dos Danados*;



Figura 25 – Poster final de *Manifesto dos Danados*;

À parte dos posters, foram criados panfletos desdobráveis destinados à estreia do filme no Auditório Ilídio Pinho, situado na Universidade Católica do Porto, que se propunha a dois objectivos: divulgar e convidar as pessoas para virem à estreia, e para dar a conhecer a ficha técnica, inclusive a equipa principal do filme, onde junto da respectiva foto e função desempenhada, cada elemento tinha direito a uma pequena biografia que resumia o seu percurso até ao momento e perspectivas futuras. Desta forma, não só se divulgava o filme, como também os responsáveis pela sua criação.

Um dos objectivos de divulgação, passava por adoptar uma estratégia de competição em festivais e mostras de cinema, que impulsionasse o filme para o mercado nacional e internacional, fora dos limites académicos em que foi realizado. Como normalmente todos os filmes produzidos no âmbito do circuito académico na Universidade Católica, têm estreia oficial no Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde, a produção sabia que o filme ficaria limitado às normas

desta competição. Mais concretamente, o festival de Vila do Conde, só permite que os filmes académicos compitam na secção *Take One*, destinada a primeiras obras, principalmente as que concorrem através das universidades, sendo que é restringido o concurso na competição principal do festival. Como a produção achou esta regra injusta, e que veda a possibilidade de *Manifesto dos Danados* se estrear num grande festival internacional, como é o caso de Cannes e Veneza, a partir do momento que perde a sua estreia internacional numa competição menor como o *Take One*, foi decidido em grupo não procedermos à participação no festival de Vila do Conde, excepto se permitissem a entrada na competição principal. Como o pedido não foi acedido, a produção montou uma estratégia que consiste no envio do filme para os festivais mais importantes no seu 1º ano de circulação internacional, como Veneza, Locarno, San Sebastian, Berlim, Roterdão, e Cannes. Caso o filme seja aceite em algum destes festivais, é um feito grandioso que trará grandes recompensas. Caso não seja seleccionado para nenhum dos festivais mencionados, o filme retomará o circuito normal de curtas-metragens, e a estreia poderá ser sacrificada em qualquer festival para o qual a obra for seleccionada.

## 5 Conclusões e Perspectivas de Trabalho Futuro

O cinema é uma arte diferente de todas as outras. Tem a capacidade de imitar as artes plásticas, a literatura, o teatro, a música, usufruindo das suas mais valias, mas criando o seu próprio espaço inimitável. É sobretudo uma arte considerada por muitos, como cruel, interesseira, avarenta, pois possui um pecado original: aquele que a faz necessitar de dinheiro para ser praticada. Essa característica imperdoável de fazer dinheiro, e de precisar de dinheiro, alimenta a ganância de uns, esvazia os bolsos de outros, e por entre essas delimitações, vai deliciando os resistentes da conceptualidade artística, os amantes da arte, e fascinando os mais objectivos, aqueles com fome de entretenimento.

O cinema consegue agradar a “gregos e a troianos”, consegue juntar pessoas, ou afastá-las. A sua dose quase injectável de fantasia, é tão grandiosa quanto a sua proximidade do real. Fomenta debates políticos, mas também pode basear-se neles. Coloca dois continentes em guerra, para disputarem quem o domina melhor: o cinema americano, ou o cinema europeu. Sobre esse debate, ninguém escapa à voz sonante do cinema americano, vindo de todos os jornais, revistas, televisões e sites de internet. Mas o cinema americano, aquele mais promovido no mundo, é também o mais previsível, conformado e derivado. Aos poucos Hollywood, a Terra Santa da cinematografia americana, deixa de fazer filmes, para passar a refazer filmes. Durante a época de ouro do sistema de estúdios de Hollywood, os Estados Unidos produziram muito do que era entretenimento inteligente, apesar de estarem restritos a uma ideologia conservadora e obrigações estilísticas rígidas. Hoje mais do que nunca, face ao hábito gerado junto das audiências mundiais, os filmes americanos não só dominam o mundo, como estão sofisticadamente preparados para atingir audiências abaixo dos 25 anos de idade, e reduzir a importância do restante público, que não consome entretenimento massificado por corporações cujo único objectivo é o lucro.

Pelos parâmetros altos e gloriosos do cinema, os filmes americanos ficam aquém. Não existem realizadores americanos que possam competir com a inovação e profundidade de realizadores como, Theo Angelopoulos, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Bela Tarr, Pedro Costa, Hou Hsiao-hsien, Abbas Kiarostami, Manoel de Oliveira, Alexander Sokurov, ou Andrei Tarkovsky. Os únicos

cinéastas americanos que realmente contribuíram para o desenvolvimento artístico do cinema americano, e que pertencem ao Panteão do Cinema, são realizadores como Orson Welles, Howard Hawks, ou John Ford. Emigrantes como Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Douglas Sirk, Billy Wilder, e Alfred Hitchcock, trouxeram da Europa o que sabiam, e aplicaram no cinema americano. Melhores condições, melhores ofertas, provenientes de um país que lucrou com a destruição que se abateu sobre a Europa, devastada pelas Guerras Mundiais.

Raras são as técnicas ou inovações estéticas provenientes dos Estados Unidos. Desde os primórdios do cinema, que a América usurpava o que podiam da Europa, “roubando” o que os Lumière faziam, e o que Georges Méliès magicava na suas fantasias de estúdio. D. W. Griffith, inspirou-se na realização de produções de grande escala, depois de ter visto o épico italiano, *Cabiria*. Grande parte das primeiras comédias, foram feitas pelos franceses. André Deed, foi a primeira estrela cómica do cinema, mas o mais talentoso e influente dos artistas cómicos, foi Max Linder, de quem Chaplin disse ser o “*o professor a quem deve tudo*”.

Apesar das primeiras séries terem sido feitas nos Estados Unidos, a maioria realizada pelo francês Louis Gasnier, foi *Fantomas*<sup>104</sup> e *Les Vampires*<sup>105</sup>, de Louis Feuillade, que elevaram o género a outro nível. Os filmes de René Clair, *Sous Le Toits de Paris*<sup>106</sup> e *A Nous La Liberté*<sup>107</sup>, influenciaram os musicais de Hollywood no uso da relação entre músicas e acção, e não houve nada nos E.U.A. que se equiparasse às experiências de montagem de Sergei Eisenstein, ou ao uso directo do som nos filmes de Jean Renoir, ambos mais tarde copiados por Hollywood.

Os filmes de terror e o *film noir*<sup>108</sup>, surgiram directamente do Expressionismo Alemão dos anos 20, enquanto que *A Trip to the Moon*, de Méliès, e *Metropolis*, de Fritz Lang, anteciparam qualquer tentativa de Hollywood na ficção científica. O *western*<sup>109</sup> é a única forma de arte doméstica do cinema americano.

---

<sup>104</sup> *Fantomas* [1913], de Louis Feuillade;

<sup>105</sup> *Les Vampires* [1915], de Louis Feuillade;

<sup>106</sup> *Sous Les Toits de Paris* [1930], de René Clair;

<sup>107</sup> *À Nous La Liberté* [1931], de René Clair

<sup>108</sup> Género cinematográfico que se rege por características específicas de ambiente, personagens e história.

<sup>109</sup> Género cinematográfico criado pelos americanos, que celebra a conquista do Oeste americano.

Os filmes americanos realistas dos anos 50, provavelmente nunca teriam existido sem os neo-realistas italianos como, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica ou Luchino Visconti. O Cinema Directo, que foi desenvolvido nos E.U.A. no início dos anos 60, não teria surgido sem a influência de Dziga Vertov, ou o movimento do *Cinema Verité* em França.

Os tão celebrados *indies*<sup>110</sup> americanos, que perceberam que se podiam fazer filmes com pequenos orçamentos, fora do sistema de Hollywood, não teriam aparecido sem a influência da *Nouvelle Vague* francesa, e outros movimentos da Nova Vaga, provenientes da Europa, Japão e Brasil, o que levou a que a indústria cinematográfica americana procurasse ficar a par de outros movimentos, como o da revolução sexual nos filmes, já fortemente explorada no continente europeu e asiático.

Por Portugal, emulava-se a Europa. O regime de Salazar impedia que o povo português acesse ao que se fazia no resto da Europa, e com isso prejudicou o desenvolvimento cultural e cinematográfico do público. Com a revolução do 25 de Abril, os principais autores portugueses devoravam referências do cinema europeu que se fazia, mostravam o que aprenderam à socapa do regime, e a audiência nacional gostava. Guerras entre cinema comercial e cinema de autor afastaram o cinema português do seu público, e os americanos aproveitaram para tomar conta do negócio.

Hoje lutamos afincadamente por um pequeno lugar ao sol no mundo da escuridão cinematográfica portuguesa. O produtor, que não é o grande produtor, magnata, imperial, proveniente de Hollywood, é apenas mais um que acredita no cinema, e na sua capacidade de ultrapassar fronteiras, e definir o nosso mundo através da criação de uma realidade alternativa. Produtor esse, que numa realidade como a de Portugal, necessita desesperadamente de criar condições e arranjar recursos para tornar realidade a visão de um artista, por muito pessoal ou megalómano que seja. O produtor é a fundação, é o alicerce, é a estrutura, que suporta uma criação. Sem ele, o cinema não existe, pois desmorona-se como um castelo de cartas.

Porque é que conseguimos resistir a esta dificuldade cada vez maior de se fazer cinema em Portugal? Porque é que vamos conseguindo fazer grandes obras, e

---

<sup>110</sup> Género cinematográfico centrado em histórias simples, de cariz pessoal, característicos por normalmente terem um baixo orçamento, daí serem chamados de *indies*, que provém de independente.

mostrar o cinema português lá fora, ganhando prémios em festivais, se no nosso próprio país não somos apreciados pelo nosso público? Porque somos artistas dominados pelo império do cinema americano, mas tal como o cinema europeu resistiu na luta directa contra Hollywood, também nós temos resistiremos na luta contra o silenciamento da cultura, do cinema português.

A nova lei do cinema parece trazer futuro às produções cinematográficas em Portugal. Resta saber se haverá lugar para produções comerciais, cinema de autor, e produções independentes ao nível académico. Se há hipótese de prevalecer com esta nova lei, os profissionais da área do cinema e audiovisual, devem-se unir para discutir soluções e distribuição de financiamento, sem parcialidades que prejudiquem a atribuição de subsídios para as produções. Devem ser criadas produtoras independentes, para que possam trabalhar conjuntamente na produção de cinema em Portugal. A publicidade deveria voltar a ter um papel importante na parte lucrativa das produtoras, mas esse é um problema que se deve também à actual crise económica do país. Não há procura, deixa de haver oferta. O cinema português tem conseguido sobreviver à sombra da dominância americana. Mas até quando?

Tudo isto parece traçar uma evidência: é pelos riscos que assume, por filmes feitos com recursos escassos, pelo seu traçado artesanal, pelo que têm de ousado, inovador ou revelador, pelo que mostram da vida ou da condição humana, que o cinema português desperta atenções, quer em meios cultos, aqui ou lá fora, quer em prosaica exibição comercial, mesmo em território “inimigo”, como o americano. Tal como o cinema europeu italiano, francês, ou alemão, o cinema português conseguirá, sobreviver. Não competir, mas paralelamente poder ter o seu lugar no seu próprio território. Só assim produtores, realizadores, directores de fotografia, editores, directores artísticos, poderão fazer cinema no seu país, como todos gostaríamos de fazer.

*“Perguntam-me frequentemente “O que faz um Produtor?” Respondo simplesmente, “Eles fazem o projecto ACONTECER.” Sem um produtor, não existe projecto. Quando ensino nas turmas de produção da universitárias, que se focam em produções de baixo/inexistente orçamento, há sempre um ou dois alunos que dizem “Não me posso dar ao luxo de ter um produtor”, e eu digo sempre, “Não te podes dar ao luxo de não ter um.”*

*Maureen Ryan*

## 6 Referências e Bibliografia

### Livros

1. ABECASSIS, Michael (2005) – *Revue de Cinématographie*. University of Rouen Ed.
2. ALVAREZ, Max Joseph (2007) – *Film History: An International Journal, Volume 19, Number 3*. Indiana University Press.
3. ANTÔNIO, Lauro (2010) – *Temas de Cinema: David Griffith, Orson Welles, Stanley Kubrick*. Dinalivro.
4. BACH, Steven (1999) – *Final Cut*. Newmarket Press.
5. CARCASSONE, Phillippe (2008) – *The French System and Managing Co-Productions*. Skillset.
6. CHAPMAN, James & CULL, Nicholas J. (2009) – *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*. I. B. Tauris & Co. Ltd.
7. DIXON, Thomas (1905) – *The Clansman*. Doubleday Page.
8. EAGAN, Daniel (2010) – *America's Film Legacy*. Continuum International Group.
9. EDDIN, Peter (2005) – *LA-La Land: The Origins*. The New York Times.
10. ELSAESSER, Thomas (2005) – *European Cinema: Face to Face With Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
11. GEUENS, Jean-Pierre (2000) – *Film Production Theory*. Albany, State University of New York Press.
12. HALL, Phill. *Independent Film Distribution: How to Make a Successful End Run Around the Big Guys*, Second Edition, Michael Wiese Productions, 2011.
13. HILL, John & GIBSON, Pamela Church (2000) – *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford University Press.
14. LAUSE, Mark A. (2005) – *Young America: Land, Labor and the Republican Community*.

15. LOIPERDINGER, Martin (2004) – *Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth, in The Moving Image, Volume 4, Number 1.*
16. LUKK, Tiiu. *Movie Marketing: Opening The Pictures And Giving It Legs.* Silman-James Press, 1997.
17. MORREY, Douglas (2005) – *Jean-Luc Godard.* New York: Manchester City University Press.
18. MUSSER, Charles (1990) – *History of the American Cinema: Volume 1, The emergence of Cinema.* Charles Scribner's Sons, Inc.
19. RYAN, Maureen. *Producer to Producer: A Step-By-Step Guide to Low Budgets Independents Film 4 Producing.* Michael Wiese Productions, 2010.
20. WAKEMAN, John (1987) – *World Film Directors, Volume I.* The H. W. Wilson Company.
21. WIESE, Michael. *Producer to Producer: Insider Tips For Success in Media.* Second Edition, Michael Wiese Productions, 1997.

### **Filmografia**

22. 1895, *La Sortie de L'usine Lumière à Lyon*, Louis e Auguste Lumière;
23. 1895, *Repas de Bébé*, Louies e August Lumière;
24. 1895, *L'Arroseur Arrosé*, Louies e August Lumière;
25. 1896, *L'Arrivée d'Un Train En Gare de La Ciotat*, Luoies e August Lumière;
26. 1899, *Cinderella*, Georges Méliès;
27. 1902, *Voyage Dans La Lune*, Georges Méliès;
28. 1903, *The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter;
29. 1911, *Les Aventures de Baron de Munchhausen*, de Georges Méliès;
30. 1911, *Le Vitrail Diabolique*, de Georges Méliès;
31. 1913, *Fantomas*, de Louis Feuillade;
32. 1914, *Cabiria*, de Giovanni Pastrone;

33. 1915, *Les Vampires*, de Louis Feuillade;
34. 1915, *The Birth of a Nation*, de D. W. Griffith;
35. 1916, *Intolerance*, de D.W. Griffith;
36. 1919, *Broken Blossoms*, de D.W. Griffith;
37. 1920, *Way Down East*, de D.W. Griffith;
38. 1922, *Nosferatu*, de F.W. Murnau;
39. 1924, *Isn't Life Wonderful*, de D.W. Griffith;
40. 1925, *Battleship Potemkin*, de Sergei M. Eisenstein;
41. 1926, *Moana: A Story of the South Seas*, de Robert J. Flaherty;
42. 1927, *Metropolis*, de Fritz Lang;
43. 1927, *The Jazz Singer*, de Alan Crosland;
44. 1929, *The Man with the Movie Camera*, de Dziga Vertov;
45. 1930, *Sous Les Toits de Paris*, de René Clair;
46. 1931, *À Nous La Liberté*, de René Clair
47. 1939, *Gone With The Wind*, Victor Fleming
48. 1939, *The Wizard of Oz*, Victor Fleming
49. 1945, *Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini;
50. 1959, *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut
51. 1960, *À Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard
52. 1961, *Une Femme Est Une Femme*, Jean-Luc Godard
53. 1962, *Whatever Happened to Baby Jane?*, de Robert Aldrich
54. 1962, *Vivre Sa Vie*, Jean-Luc Godard
55. 1963, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard
56. 1965, *Pierrot Le Fou*, de Jean-Luc Godard
57. 1967, *La Chinoise*, Jean-Luc Godard
58. 1979, *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola

59. 1991, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola

60. 2004, *The Passion of the Christ*, de Mel Gibson;

### **Artigos**

61. EBERT, Roger (2004) – *The Passion of the Christ film review* – Chicago Sun-Times.

62. SCORSESE, Martin (2006) – *Martin Scorsese Presents "Cabiria" by Giovanni Pastrone*. Museo Nazionale Del Cinema. Fondazione Maria Adriana Prolo.

63. Entrevista de TRINDADE, Luís (Março de 1999) – Revista Vida Mundial nº 14.

64. <http://a-bomba.blogspot.pt/2005/05/branca-de-neve.html> - em 6 de Maio de 2005;

65. Ver reportagem *vox-pop* - [http://www.youtube.com/watch?v=S9Ot\\_fnU6xk](http://www.youtube.com/watch?v=S9Ot_fnU6xk)

66. <http://cinema.sapo.pt/magazine/noticia/fecho-de-salas-de-cinema-do-saldanha-residence-e-dolorosomas-nao-grave-diz-paulo-branco>

67. <http://www.tvi24.iol.pt/cinema/joao-botelho-realizadores-zon-lusomundo-cinema>

68. Revista Online – *Produção Profissional* - <http://www.pp.com.pt/article.php?a=661> (31/10/2007)

69. *In Público* - <http://apr-realizadores-portugal.blogspot.pt/2010/06/agonia-do-cinema-portugues-oabafador.html> (24/06/2010)

70. João Botelho – Entrevista “*Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*” - <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/263/1/simoes.pdf>

71. Ver notícia - [cinema.sapo.pt/magazine/noticia/portugal-vai-ter-uma-academia-de-artes-e-cienciascinematograficas](http://cinema.sapo.pt/magazine/noticia/portugal-vai-ter-uma-academia-de-artes-e-cienciascinematograficas)

72. Revista *Produção Profissional* – Reportagem: *Lightbox, visão e vontade*.

73. Ver *In Público* - <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=253690> (31/03/2010)

74. Ver *Nova Lei do Cinema* - <http://cinema.sapo.pt/magazine/noticia/nova-lei-do->

cinema-entra-emvigor-em-outubro-mas-com-excecoes-previstas-para-janeiro

**75.** Ver *Petição Manifesto pelo Cinema Português* -

<http://www.peticaopublica.com/?pi=P2010N1571>

**76.** *In Público – Manifesto de realizadores e produtores alerta para “catástrofe iminente” do cinema português. (11/03/2010)*

**77.** Recolha de comentários sobre a *Nova Lei do Cinema* no Blog *Arrastão* -

<http://arrastao.org/2549721.html>

## 7. Apêndices

### 7.1 Apêndice 1: Orçamento

		Quant.	Valor/dia	Dias	Total
<b>Cenografia e Adereços</b>					
	Maquilhagem		120 €	11	1 320 €
	Material de construção				
	Gesso Cartonado	27	5,95 €		170 €
	Tinta plástica 15ml	3	16,45 €		49,35 €
	Tijolos				75 €
	Areia arena				50 €
	Cimento	1			40 €
	Azulejos				50 €
	Cenografia				
	Porta	1			31,95 €
	Prateleira	1			35,95 €
	Poltrona	2	70 €		140 €
	Mesa de Centro	2	5 €		10 €
	Secretária	1			54 €
	Candeeiros	3	20		60 €
	Impressões				50 €
	Papel de parede	3			90 €
	Roupão de banho	3	25 €		75 €
<b>Meios Técnicos</b>					
	Material de Maquinaria				
	Dolly Panther	1	676.5€	2	1 353 €
	Grua Jimmy Jib	1	430.5€	2	861 €
	Iluminação				
	Lâmpadas diversas c/ dimmer				50 €
	Fusíveis para dimmer				15 €
	Filtros, extensões, outros				150 €
	Dimmers	4	49 €		196 €
	Candeeiros chineses	2			
	Electricista	1	267.50€		267.50€
	Material de Câmara				
	Adaptador HDMI type A to Type D	1			23 €
	Gravador Externo Atomos Samurai	1			1408.35€
	Disco Externo p/ gravador	2	80 €		160 €

Material			Valor/Unid		
	Gaffer Tape	2	9,84 €		19,68 €
	Medidor de Laser Bosh plr25	1	95,90 €		95,90 €
	Extensão Enrolador 25m c/ disjuntor	2	25 €		50 €
	Extensão 5 tomadas 1,5m	4	8,89 €		35,56 €
	Impressora Epson Multifunções a cores SX 130	1	41 €		41 €
	Luvas "Taktyl Timberland"	2	19,45 €		38,90 €
	Caixa de Ferramentas Profissional Stanley	1	36,95 €		36,95 €
	Fita adesiva de cor	1	9 €		9 €
	Molas Pressa 50unid	1	1,99 €		1,99 €
	Toalha de banho Haren	4	3,99 €		15,96 €
	Guardanapos Fantastisk	10	0,99 €		9,90 €
	Areia EurekaKids 15kg	1	24,95 €		24,95 €
	Sachola 26cm Bellota	1	17,75 €		17,75 €
	Extintores de pó seco Patrull	2	20,99 €		41,98 €
	Estojo de primeiros socorros	1	16,20 €		16,20 €
	Vassouras Lodder	2	4,50 €		9 €
	Produtos de limpeza	5			20 €
	Espelho Gordmorgon 40x96cm	1	20 €		20 €
	Banco alto com encosto 63cm	2	11,99 €		23,98 €
	Biombo Risor	1	89,99 €		89,99 €
	Cadeiras desdobráveis Jeff	8	7,99 €		63,92 €
	Mesa desdobrável Bollo	1	44,99 €		44,99 €
	Cinzeiro	1	2 €		2 €
	Aquecedores a óleo Electronia DF-150m6-7	2	24,90 €		49,80 €
	Walkie-Talkie Doro WT87	2	38,99 €		77,98 €
<b>Equipa Artística</b>					
	Papéis principais	2	500 €		1 000 €
<b>Viagens Estadias e Transportes</b>					
	Viagens/Combustível/Portagens				
	Produtores				100 €
	Realizador				100 €
	Equipa técnica				200 €
	Equipa artística				100 €
	Alojamento				
	Hotel AC - S. João da Madeira	2	33 €		66 €
	Hotel Malaposta - Porto Trindade	8	35 €		280 €
	Refeições				
	Pequeno-Almoço				210 €
	Almoço				525 €
	Lanche				210 €
	Jantar				525 €
<b>Edição</b>					
	Disco Rígido (Iomega Disco eGo Mac Edition 1TB)	2			229.80€
<b>Publicidade e Promoção</b>					
	Cartazes 1,2x0,80m	2	24,95 €		49,90 €
	Posters A3	20			
	Flyers				
<b>Total</b>					<b>11.648,90€</b>

## 7.2 Apêndice 2: Relatório de Contas

<b>RELATÓRIO DE CONTAS   Manifesto Dos Danados</b>			
<b>Mão de Obra</b>	Actores	Cachet	1 000 €
		Deslocações	259 €
		Outras despesas	10,01 €
		Estadia	280 €
	Make-Up	1 084,20 €	
	Cabeleireira	600 €	
	Electricista	267 €	
Designer	150 €		
<b>Combustível</b>			205 €
<b>Alimentação</b>	R. Príncipe do Monte	265,20 €	
	R. Espalha Brasas	529,9€ (antes) + 464,10€ = 994€	
	Vários	476,68 €	
	Continente/Pingo Doce	186,15 €	

<b>Material</b>	Aki	761,57 €
	Bloqueira Da Laje, LDA	411,14 €
	Maxmat	122,29 €
	Sempre Imagem Digital	74,42 €
	Fnac	319,80 €
	Media Market	26,14 €
	Pixmania	111,86 €
	Vantec	1 145 €
	Vários	978,67 €
	Light Box	1 500 €
	Impressão de Fotos	200 €
	Rgrain	77 €
	Dimmers	215 €
<b>TOTAL</b>		<b>11.720,13€</b>

<b>MANEIRAS DE FINANCIAMENTO   Manifesto Dos Danados</b>		
Goodsense Investments	10.000€	
Instituto de Cinema e Audiovisual	1 300 €	
Fábrica de Calçado Evereste	450 €	
<b>TOTAL</b>		<b>11.750€</b>

## 7.3 Apêndice 3: Plano de Rodagem

Dia	Data	Equipa	Hora/Local Saída	Transporte	Cena	Make-up	Equipa no Decor	Elenco no Decor	Gravar	Observações
Terça	31/Jan				4	08:45	08:30	09:00	10h00	
ALMOÇO 12h45 - Cantina Lactogal										
Terça	31/Jan				3B	14:00	14:00	14:00	15h00	
Terça	31/Jan				3C	16:15	16:00	16:15	17h00	
Terça	31/Jan				3 - Planos Gerais (1; 5; 10;11)	18:15	18:00	18:15	18h30	
Terça	31/Jan				3 - Plano Médio de Conjunto (6)					
JANTAR 20h30 - Cantina Lactogal										
Terça	31/Jan				3 - (7; 8; 9; 2; 3; 4)	21:45	21:45	21:45	22h00	
										00h00 - Boa noite

## Plano de Rodagem - Dia 31/Jan

Dia	Data	Equipa	Hora/Local Saída	Transporte	Cena	Make-up	Equipa no Decor	Elenco no Decor	Gravar	Observações
Quarta	01/Fev				7	08:45	08:30	09:00	10h00	
ALMOÇO 12h15 - Cantina Lactogal										
Quarta	01/Fev				9B	14:00	13:30	14:15	15h00	
Quarta	01/Fev				3A	17:55	17:50	17:55	18h00	
Quarta	01/Fev				3 - (12)	19:00	18:45	19:15	19h30	
JANTAR 20h15 - Cantina Lactogal										
Quarta	01/Fev				3E	22:00	21:50	22:00	23h00	
										00h00 - Boa noite

## Plano de Rodagem - Dia 1/Fevereiro

Dia	Data	Equipa	Hora/Local Saída	Transporte	Cena	Make-up/Cabelo	Equipa no Decor	Elenco	Gravar	Observações
Sexta	03/Fev				8	09:00	08:00	09:00	10h00	4 planos (dolly in; contra-picado; plano médio; plano geral)
ALMOÇO 13h00										
Sexta	03/Fev				5	14:00	14:30	16:30	16h30	Madalena chega às 17h00; Pai do J chega às 16:30; confirmar amiga mãe do J; Salvador 19h00
JANTAR 19h30 - equipa de montagem; make-up; cabelo   JANTAR 20h30 - equipa de rodagem										
Sexta	03/Fev				3E	21:30	21:30	21:30	22h30	Equipa de montagem começa às 20:30; paredes terminadas às 22:15   Modelos (Francisca Abrunhosa e Ricardo Vale); Piloto (Pedro Barbosa); Avô do J - 21:30
										01h00 - Boa noite

## Plano de Rodagem - Dia 2/Fevereiro

A Produção Cinematográfica no Contexto Académico

Dia	Data	Equipa	Hora/Local Saída	Transporte	Cena	Make-up/Cabelo	Equipa no Decor	Elenco	Gravar	Observações
Sábado	04/Fev	Jota; Fortes; André; Guilhas; França; Jonhny; Dinis; Eduardo; Igor; Diogo; Catarina; Salvador; Sara; Helena; Morgana; Leonor	Equipa de Rodagem - 8:00   Restantes Elementos - 9:30		1	10h10	8h40	10h10	10h30	Dolly - 9h30   4 planos
ALMOÇO 13h30										
Sábado	04/Fev				1	14h45	14h30	14h45	15h00	2 planos
Sábado	04/Fev				2	18h00	17h00	18h00	18h30	4 planos
JANTAR 21h00										
Sábado	04/Fev				2	22h15	22h00	22h15	22h30	4 planos
										01h00 - Boa noite

Plano de Rodagem – Dia 4/Fevereiro

## 8. Anexos

### 8.1 Poster de Casting



# CASTINGS MANIFESTO DOS DANADOS

**Sinopse:**

Um filme fragmentado, seguro pelas figuras de Francisco e Sara. Ele fotógrafo que procura aprofundar os seus conhecimentos técnicos, de maneira a sobreviver e poder construir uma carreira. Ela modelo, uma idealista da fotografia, romântica por natureza, que aceita posar para Francisco.

As diferentes perspectivas sobre um mesmo tema geram um confronto entre ambos, de onde nasce a questão: afinal, o que é mesmo a fotografia?

<b>Personagens Femininas:</b>	<b>Personagens Masculinas:</b>
Mulher	Homem
22 a 30 anos	22 a 30 anos
<b>Figurantes:</b>	<b>Figurantes:</b>
06 a 10 anos	26 a 36 anos
15 a 18 anos	

É necessário o envio de CV e fotografias (rosto e corpo inteiro) para o email [manifestodosdanados.casting@gmail.com](mailto:manifestodosdanados.casting@gmail.com)

NOVEMBRO 23, 24, 26  
**CASTINGS**

JANEIRO 6 -13, 26 - 27  
**ENSAIOS**

JANEIRO 30 - 31 e FEVEREIRO 1 - 5  
**RODAGEM**



8.2 Primeiro Ensaio do Poster do “Manifesto dos Danados”



### 8.3 Poster “Manifesto dos Danados”

É ESTAR NA ALTIURA CERTA, NO ESPAÇO CERTO. OU FABRICAR TUDO.



**MANIFESTO  
DOS DANADOS**

**SARA  
LEITÃO**      **SALVADOR  
NERY**

UM FILME DE **JÓÃO RIBEIRO** PRODUZIDO POR **DIOGO ALÇADA** DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA **HUGO FORTES**  
DIRECÇÃO ARTÍSTICA **EDUARDO RIBEIRO** EDIÇÃO **GUILHERME ARAÚJO** DESIGN DE SOM **FRANCISCO RUA**

CADA OBJECTO REVESTE-SE DE INFINITOS PRISMAS DE OBSERVAÇÃO, E EM SI MESMO POSSUI UMA SÓ VERDADE. EM PÓLOS DIFERENTES DE UMA MESMA PAIXÃO, SURGE O CHOQUE E O CONFRONTO, NENHUM EMERGINDO VITORIOSO. FRANCISCO E SARA, FOTÓGRAFO E MODELO, HOMEM E MULHER, SÃO OS RECIPIENTES QUE CONSTROEM ENTÃO, **UM FILME SOBRE A SUBJECTIVIDADE DO CONCRETO.**

**ESTREIA A 3 DE MAIO 2012**  
AUDITÓRIO ILÍDIO PINHO, UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PORTO - PÓLO DA FOZ

DISTRIBUIÇÃO - **GAPSI@PORTO.UCP.PT** | +351 226 196 175  
**FACEBOOK.COM/MANIFESTOSDANADOS**  
CURTA-METRAGEM | FICÇÃO | COR | 17' | PAL 16:9

PATROCINIOS

**GOODSENSE**  
racing team

**FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

GOVERNO DE PORTUGAL  
SECRETARIA DE ESTADO DO CULTURA

**ICA**  
INSTITUTO DO CINEMA

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

## 8.4 Desdobrável para apresentação pública do “Manifesto dos Danados”



**MANIFESTO DOS DANADOS**

CURTA-METRAGEM | FICÇÃO | COR | 17' | PAL 16:9

UM FILME DE **JOÃO RIBEIRO** PRODUZIDO POR **DIOGO ALÇADA** DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA **HUGO FORTES**  
DIRECÇÃO ARTÍSTICA **EDUARDO RIBEIRO** EDIÇÃO **GUILHERME ARAÚJO** DESIGN DE SOM **FRANCISCO RUA**

CADA OBJECTO REVESTE-SE DE INFINITOS PRISMAS DE OBSERVAÇÃO, E EM SI MESMO POSSUI UMA SÓ VERDADE. EM PÓLOS DIFERENTES DE UMA MESMA PAIXÃO, SURGE O CHOQUE E O CONFRONTO, NENHUM EMERGINDO VITORIOSO. FRANCISCO E SARA, FOTÓGRAFO E MODELO, HOMEM E MULHER, SÃO OS RECIPIENTES QUE CONSTROEM ENTÃO,  
**UM FILME SOBRE A SUBJECTIVIDADE DO CONCRETO.**

ESTREIA A 3 DE MAIO 2012  
AUDITÓRIO ILÍDIO PINHO, UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PORTO - PÓLO DA FOZ

DISTRIBUIÇÃO - GAPSI@PORTO.UCP.PT | +351 226 196 175  
FACEBOOK.COM/MANIFESTOSDOSDANADOS

**BIOGRAFIAS**

**Diogo Alçada** - Natural de S. João da Madeira, enveredou pelo curso de Som e Imagem em 2006 na Universidade Católica do Porto, especializando-se na área de vídeo. Em 2010 inicia o Mestrado em Cinema e Audiovisual, inserido no curso de Som e Imagem da Universidade Católica do Porto, onde exerceu o cargo de produtor da curta-metragem Manifesto dos Danados entre 2011 e 2012. Actualmente está na fase de divulgação e promoção do filme Manifesto dos Danados, estando também envolvido na pré-produção de um documentário, e de uma longa-metragem, projectos a serem iniciados no término do Mestrado em Cinema e Audiovisual em 2012.

**Guilherme Araújo** - Natural do Porto, inicia os seus estudos académicos no curso de Som e Imagem em 2006 na Universidade Católica do Porto, especializando-se na área de vídeo. Em 2010 inicia o Mestrado em Cinema e Audiovisual, inserido no curso de Som e Imagem da Universidade Católica do Porto, onde exerceu o cargo de editor da curta-metragem Manifesto dos Danados entre 2011 e 2012. Actualmente está na fase de montagem e pós-produção do filme Manifesto dos Danados. Atmida no ano de 2012 inicia o seu estágio na empresa Red Desert assumindo o cargo de produtor.

**Hugo Fortes** - Nascido em Coimbra, inicia em 2002 o curso de Assistente de Produção na SAE em Lausanne, Suíça. No seguimento dos seus estudos, em 2004, completa o curso de Técnicas de Produção Audio no ISAM - Instituto de Audiovisuais e Multimédia. Segue-se o curso de Design Multimédia na UBI, concluído em 2008. De momento encontra-se a concluir o Mestrado em Cinema e Audiovisual na Universidade Católica do Porto, onde se especializa na área de Direcção fotográfica com o recente Projecto Manifesto dos Danados.

**Eduardo Ribeiro** - Natural de Lousada, enveredou pelo curso de Tecnologias de Comunicação Multimédia em 2007 no Instituto Superior da Maia, especializando-se na área de audiovisual. Em 2010 inicia o Mestrado em Cinema e Audiovisual, inserido no curso de Som e Imagem da Universidade Católica do Porto, onde exerceu o cargo de diretor artístico na curta-metragem Manifesto dos Danados entre 2011 e 2012. Actualmente é colaborador na Valsouza.tv, uma televisão regional, na qual desempenha o papel de captura de imagem e posterior edição. Está também a colaborar com uma empresa de audiovisuais, Agente Secreto.

**João Niza Ribeiro** - Licenciado no curso de Som e Imagem da Universidade Católica do Porto, João Niza Ribeiro chama a Invicta de "casa" nos últimos dez anos. Após a especialização na área de vídeo durante o curso, inicia em 2010, o Mestrado em Cinema e Audiovisual, na mesma instituição onde realizou a curta metragem Manifesto dos Danados durante o ano académico de 2011/2012. Actualmente encontra-se na fase de pós-produção de uma longa metragem documental que co-realiza, bem como, paralelamente, está a escrever uma nova longa-metragem.

8.5 Capa de DVD

CADA OBJECTO REVESTE-SE DE INFINITOS PRISMAS DE OBSERVAÇÃO, E EM SI MESMO POSSUI UMA SÓ VERDADE. EM PÓLOS DIFERENTES DE UMA MESMA PAIXÃO, SURGE O CHOQUE E O CONFRONTO, NENHUM MERGINDO VITORIOSO, FRANCISCO E SARA, FOTÓGRAFO E MODELO, HOMEM E MULHER, SÃO OS RECIPIENTES QUE CONSTROEM ENTÃO, **UM FILME SOBRE A SUBJECTIVIDADE DO CONCRETO.**






**É SUBJECTIVO. MAS TAMBÉM É OBJECTIVO.**



**SARA LEITÃO**

**SALVADOR NERY**

**UM FILME DE JOÃO RIBEIRO** PRODUZIDO POR DIOGO ALCADA DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA **HUGO FORTES**  
 DIRECÇÃO ARTÍSTICA EDUARDO RIBEIRO EDIÇÃO **GUILHERME ARAÚJO** DESIGN DE SOM FRANCISCO RUA

CURTA-METRAGEM | FICÇÃO | COR | 17' | PAL 16:9

DISTRIBUIÇÃO – GAPS@PORTO.UCP.PT | +351 226 196 175  
**FACEBOOK.COM/MANIFESTODOSDANADOS**

PATROCÍNIOS



8.6 Bolacha do DVD

