

# Para Uma Breve História do Cinema Português no Século XXI

Daniel Ribas & Paulo Cunha

Duas décadas depois do início do século XXI, o cinema português apresenta-se como uma cinematografia de grande apetência internacional, com uma atividade regular, próxima de uma pequena indústria de um país de reduzidas dimensões socioeconómicas reduzidas. Nestes anos mais recentes – sempre com as flutuações económicas de um mercado mundial em ciclos e contraciclos –, o cinema português consolidou algumas tendências ao nível dos modos de produção e dos seus aspetos estéticos e artísticos. O cinema português continua a ser, essencialmente, uma cinematografia de autor, alicerçada em projetos que privilegiam um entendimento artístico e diferenciador do cinema contemporâneo. Esta dimensão autoral, contudo, não o limitou no trânsito internacional do cinema; antes reforçou a sua posição com uma identidade vincada e reconhecida – apesar da evidente diversidade estética e temática dos filmes produzidos – e uma marca que continua a distinguir o cinema feito em Portugal. Em si mesmo, isto é também uma decorrência natural de uma estratégia política e de cultura organizativa do cinema português que desembocou numa visão dita artesanal e autoral. Como ponto de partida, dir-se-ia que o cinema português no século XXI manteve uma matriz, diversificando-se em termos dos seus modos de produção e das tipologias da sua indústria audiovisual.

Se, na verdade, esta visão autoral está estruturada desde que o *novo cinema português* rompeu as estruturas tradicionais do *velho cinema* nos anos 1960 (cf. Cunha, 2018), dois fenómenos reescreveram a história do cinema português contemporâneo, precisamente

há duas décadas, na transição entre séculos: o reconhecimento das Gerações Curtas e a estreia de *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000). A coincidência destes dois fenómenos, e as suas ramificações para tudo o que viria a seguir – quer no cinema português, quer no cinema contemporâneo como ideia –, alteraram alguns dos pressupostos produtivos do cinema português e conduziram a um novo paradigma.

Não é de somenos dar destaque à obra-prima de Pedro Costa, nomeadamente pelo gesto artístico, pela utilização da tecnologia digital, pela rejeição do dispositivo cinematográfico tradicional e pelo regresso a uma certa partilha sensível entre aqueles que filmam e os que são filmados. Estes motivos deram-lhe uma aura que combina dimensões éticas e artísticas, permitindo ao filme tornar-se um dos objetos mais importantes do cinema contemporâneo, sobretudo por guiar um percurso novo de utilização do digital para abordar vivências comunitárias e subjetivas. A célebre frase de Vanda, ao convidar o realizador a filmar, é todo um programa do futuro: “Vem fazer um filme no meu quarto, sou uma rapariga, tu és um rapaz, é evidente que gostas de nós, de mim e da minha irmã. Estamos lá as duas, tu vens passar uns tempos connosco e podes fazer o que tu gostas tanto, um filme” (in Neyrat, 2012, p. 47). Costa abriu o digital a novas práticas, e abriu o cinema a uma exploração “caseira”, minimalista, mas com a potência de um retrato justo e complexo do mundo (cf. Ribas, 2020, pp. 2–8).

Do outro fenómeno – o da Geração Curtas – já demos sinal há dez anos atrás, quando também a Agência da Curta Metragem promoveu a publicação *Agência, Uma Década em Curtas* (Ribas & Dias, 2010), um livro que mapeava o percurso e refletia sobre as transformações operadas no cinema português depois do *boom* de curtas-metragens no final da década de 1990 e no início do novo século. Aí, demonstrava-se como a confluência de uma vontade institucional (uma nova política de apoios públicos específica) e o aparecimento de uma nova série de novos realizadores, ainda muito jovens, evidenciava um novo paradigma, como é proposto pelas célebres palavras de Augusto M. Seabra (1999) no jornal *Público*: “Há diferenças nestes autores, o que convém ressaltar, mas predomina um cosmopolitismo com

evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo”. A finalizar o estudo desses primeiros dez anos, dizíamos:

Há um movimento emergente, prestes a explodir, prestes a tornar-se o centro das atenções. Isso já se viu, vagamente, no sucesso internacional de autores como João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes (...). A par disso, a curta-metragem portuguesa continua a ser reconhecida como um viveiro de olhares singulares, de obras únicas que conseguem não se parecer com nada (...). Não sabemos como será, mas certamente a próxima década confirmará que as diferentes gerações curtas vieram para ficar. E a prova disso está nos trabalhos recentes, no sucesso reconhecido e naqueles filmes que já estão prometidos para breve. Daqui a dez anos, a conversa será, necessariamente, outra (Ribas, 2010, p. 105).

De facto, como iremos desenvolver ao longo desta breve história, estas duas décadas fomentaram uma série de fenómenos produtivos e estéticos, assim como um conjunto de novos realizadores que transformam a paisagem singular do cinema português.

### **Certas tendências no cinema português**

Se há questão que atravessou estas duas décadas foi a ideia de crise. Pelo menos desde o início do século, passámos por duas grandes recessões: a de 2002/2003 (quando o país, ficou, na expressão do então primeiro-ministro Durão Barroso, de “tanga”), e a grande crise de 2008, que implicou um programa de ajustamento imposto a Portugal, com grandes repercussões económicas e sociais. Por isso mesmo, Portugal percorreu ciclos económicos esquizofrénicos: depois de uma euforia no final dos anos 90, a crise de 2002; uma fase de expansão entre 2004 e 2006, seguida da grande crise de 2008, que durou vários anos. O impacto das crises é evidente no cinema português (cf. Ribas & Cunha, 2015), quer pela forma como isso limitou a sua

capacidade de produção (e a sua capacidade de adaptação), quer pelas mudanças no tipo de histórias que foi narrando.

As limitações financeiras talvez tenham permitido procurar soluções engenhosas de fazer filmes. Por um lado, tornou-se óbvio que o documentário passou a ser um modelo muito utilizado, pela sua leveza de produção e pela sua rápida adesão à realidade do momento (bastante politizada e empenhada). Mas essa vitalidade do documentário associou-se, rapidamente, a uma necessidade de encontrar objetos híbridos que permitissem moldar as estruturas narrativas e estéticas de alguns filmes.

Isso é evidente, é claro, no cinema de Pedro Costa, como já destacámos no início deste texto. Desde *No Quarto da Vanda* – que ainda tem muitas proximidades com o documentário –, o realizador entrou numa tendência híbrida, exibindo um modelo de produção e uma proposta estética que confunde a ficção com o documentário. É claro que esta “confusão” foi propiciada por uma nova vaga de cinema em que os modelos digitais permitiam uma nova forma de “estar” e viver dentro de um filme. Os filmes de Pedro Costa – como *Juventude em Marcha* (2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) ou *Vitalina Varela* (2019) – entram nesse domínio transitório por uma razão eminentemente política: o real é muito mais complexo e performático do que o domínio visual nos impõe (cf. Elsaesser, 2009).

Foi de uma forma muito diferente, mas ao mesmo tempo tão próxima desse estado fronteira, que Miguel Gomes irrompeu no cinema português. As suas curtas, entre o final da década de 90 e o princípio deste século, já demonstravam um carácter idiossincrático, que compunha o melhor de uma certa tradição do cinema português com referências transnacionais: filmes como *Trinta e Um* (2002) ou *Inventário de Natal* (2000) são sintomas iniciais desta pulsão pela descoberta dos limites entre ficção e documentário. Gomes tornaria esse dispositivo muito mais aliciante na sua segunda longa-metragem, *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), sabotando qualquer possibilidade de classificação, e nele incluindo não só documentário e ficção (nos seus termos mais tradicionais) como um *making of* do próprio filme. A ternura e a justeza destes habitantes do centro de Portugal fazem uma improvável ligação com as comunidades precárias das Fontainhas,

onde Costa ficou desde *Ossos* (1997). Gomes apuraria esse método com o tríptico *As Mil e Uma Noites* (2015), onde o cineasta observa o real a partir de uma efabulação de pequenas histórias entre o fantástico e o quotidiano. Essa capacidade de transgressão do dispositivo fílmico – e a sua propensão para a indexicalidade – tinha ficado exposto na melhor obra de Gomes até à data, *Tabu* (2012), filme a dois tempos, que reinventa o modo de contar histórias no cinema a partir de um uso engenhoso da dessincronização entre som e imagem. O cineasta mostrou uma incrível capacidade de comover e divertir, de citar Fernando Lopes, F. W. Murnau e *O Feiticeiro de Oz* (Victor Fleming, 1939), num palimpsesto de referências cultas e populares. O seu “meio-irmão” João Nicolau embarcou em aventura semelhante, desde *Rapace* (2006) até *Technoboss* (2019), evidenciando a mesma capacidade de transgredir modelos narrativos e géneros cinematográficos.

Ainda noutro registo, João Canijo trabalhou um processo próprio de aproximação ao real, através de um “contágio” entre os seus atores, a história, e o lugar onde o filme acontece. *Sangue do Meu Sangue* (2011) é talvez o epítome desse processo, conseguindo construir, ficcionalmente, uma família que vive no Bairro Padre Cruz, na periferia de Lisboa, combinando uma cinematografia de planos longos com uma apurada encenação dramaturgica. Cineasta de atrizes, Canijo continuou a provar que é um dos que melhor analisa a realidade social circundante e o permanente conflito entre um passado patriarcal e um presente de novas formas de vida, fazendo-o a partir de uma constante tensão com o real.

O registo híbrido que temos vindo a dar conta também se mostrou em alguns filmes singulares, como *A Fábrica de Nada* (2017), de Pedro Pinho, que utiliza o fecho de uma fábrica de elevadores para construir uma fábula sobre o capitalismo e o precariado em tempos de grande crise económica, produzindo uma complexa teia narrativa, incluindo discussões filosóficas sobre o estado do marxismo e do proletariado, ou mesmo um surreal número musical pelos operários (não-atores) da fábrica.

Outro dos híbridos mais marcantes e ternos destes anos foi *E Agora? Lembra-me* (2013), de Joaquim Pinto, onde se procura dar

conta das pequenas minudências do dia-a-dia, entre um documentário do quotidiano e um ensaio visual sobre o sentido da vida. Neste mesmo tom entre o íntimo e o público, destacamos ainda *A Toca do Lobo* (2015) e *O Mar Enrola na Areia* (2019), ambos realizados por Catarina Mourão, e *Tempo Comum* (2018), realizado por Susana Nobre, que trabalham sobre processos de catarse pessoal ou familiar através de mecanismos de dramatização do quotidiano.

Esta vontade de dramatizar o real também se sentiu na imagem animada. José Miguel Ribeiro é, talvez, aquele que mais se destaca neste registo, com *Viagem a Cabo Verde* (2010), onde, a partir das notas e desenhos de uma viagem solitária, cria uma obra visualmente encantadora e documentalmente fascinante. O cineasta repetiria o método em *Estilhaços* (2016), em que o presente é afetado por um passado traumático. Mas outras obras de animação optariam também por registos semelhantes, como *Agouro* (2018) de David Doutel e Vasco Sá, e *Água Mole* (2017) de Alexandra Ramires e Laura Gonçalves. Estas duplas entraram em registos mais realistas (que já tinham sido percorridos, no passado, por Abi Feijó), em que a memória do real é transportada para o traço inventivo do desenho. A técnica de *stop motion* desenvolvida pela dupla Mónica Santos e Alice Eça Guimarães – nos filmes *Amélia & Duarte* (2014) e *Entre Sombras* (2018) – é também um destes sinais de que a animação pode assumir um registo de imagem real e criar, com isso, uma reinvenção das formas do cinema narrativo, explorando os géneros cinematográficos tendo em vista a potência gráfica da animação.

Regina Pessoa é um caso singular no cinema português contemporâneo. Tem mantido, ao longo destes anos, uma carreira impressionante, sempre num registo de grande apuro e invenção gráfica e ao mesmo tempo explorando o potencial da animação para contar histórias de trauma e superação, sobretudo ligadas à infância, em filmes como *História Trágica com Final Feliz* (2005), *Kali, o Pequeno Vampiro* (2012) ou *Tio Tomás, a Contabilidade dos Dias* (2019), todos com grande aclamação crítica no contexto internacional.

Em termos de observação criativa da realidade, Edgar Pêra é um autor particularmente experimental no contexto português. Explorando todas as potencialidades tecnológicas do digital num registo

*punk* e delirante, Pêra prossegue um trabalho iniciado em meados dos anos 1980 de revisitar e reescrever a realidade a partir do cruzamento com referências menos óbvias, em obras singulares como *Caminhos Magnéticos* (2017), *Delírio em Las Vedras* (2016) ou *Lisbon Revisited* (2014).

A hibridização de que falamos tem também uma forte componente de subversão de géneros cinematográficos, muitas vezes dialogando com o cinema clássico ou mais *mainstream*. Rodrigo Areias tem sido um dos mais persistentes realizadores na revisitação e subversão dos códigos narrativos clássicos em diálogo com outros textos e referências culturais sugestivamente subversivas, trabalhando o *road movie* (*Tebas*, 2007), o *western* (*Estrada de Palha*, 2012) ou o *noir* (*Ornamento e Crime*, 2015).

João Pedro Rodrigues, a solo ou em conjunto com João Rui Guerra da Mata, tem sido um do(s) autor(es) a usar o cinema como veículo de transformação social e política, mascarando os seus filmes tanto de melodrama (*Morrer Como um Homem*, 2009) ou *thriller noir* contemporâneo (*A Última Vez Que Vi Macau*, 2012). Desde *Parabéns!* (1997) ou *O Fantasma* (2000), Rodrigues tem mantido um percurso idiossincrático, tanto pelos temas subversivos, como até pela estrutura narrativa dos filmes, que atingem, em *O Ornitológico* (2016), uma desestruturação da narrativa clássica em favor de uma deambulação quase surreal do seu protagonista. A importância destas obras também é marcada por um importante gesto *queer*, ao dar relevo a personagens de identidade transgénero ou a relações afetivas geralmente discriminadas. Também João Rui Guerra da Mata tem um percurso semelhante, quer nos filmes em conjunto, quer na sua curta *O Que Arde Cura* (2012), exemplo clássico de concisão narrativa, construção melodramática e de uma criativa manipulação do dispositivo cinematográfico.

Estes registos híbridos não impediram que uma tendência mais realista se tivesse mantido no cinema português, sobretudo procurando dar conta das dificuldades sociais do tal Portugal de ciclos esquizofrénicos. Foi esse o cinema que projetou João Salaviza, nomeadamente a sua trilogia do “cárcere” – *Arena* (2009), *Cerro Negro* (2012) e *Rafa* (2012) –, que regista estudos sobre personagens

(crianças, adolescentes, jovens adultos) perdidas na vida instável dos adultos. Este cinema teria o seu auge em *Montanha* (2015), a sua estreia na longa, que, de certa forma, se aproxima de um estilo que tem sido protagonizado por Teresa Villaverde. Esta cineasta tem mantido carreira regular após *Os Mutantes* (1998), ainda hoje uma das obras mais determinantes no cinema *coming of age* português, descrevendo estratos sociais com grandes dificuldades económicas e afetivas, com evidentes variações, em filmes como *Transe* (2006), *Cisne* (2011), *Sara e a Sua Mãe* (2014) e *Colo* (2017).

Esta tendência mais realista tem também outro nome de referência: Marco Martins. Desde *Alice* (2005), o cineasta tem conseguido, construir uma cinematografia de grande adesão ao real, mesmo que filtrado pela sua formação e prática publicitária. Sinal disso é *São Jorge* (2016), um dos filmes mais importantes sobre a crise económica, seguindo as desventuras de um homem que parece lutar contra todos para ter uma vida digna. Uma das possíveis “herdeiras” deste olhar é Cláudia Varejão, que entrou no cinema português com três curtas-metragens – *Fim-de-Semana* (2007), *Um Dia Frio* (2009) e *Luz da Manhã* (2011) – de grande apuro visual e de um olhar atento pelas personagens e pelas suas famílias. O seu trabalho seria amplamente reconhecido com *Ama-San* (2016), transpondo a sua filosofia para um registo mais testemunhal, seguindo mulheres japonesas que mantêm uma tradição de mergulhar em apneia.

Outro dos fenómenos mais interessantes do novo século foi a renovada vontade de olhar para o passado e pensá-lo através das imagens. Até então, esse olhar tinha sido ainda tímido, o que contraria uma História com uma das mais longas ditaduras da Europa Ocidental (o regime salazarista durou 48 anos). A obra mais relevante deste novo olhar é a de Susana de Sousa Dias que, com *Natureza Morta* (2005), *48* (2010) e *Luz Obscura* (2017), reinventou a capacidade de olhar o arquivo e, sobretudo, de olhar para um passado de violência e repressão instituído pelo Estado Novo. Manipulando digitalmente o arquivo – sobretudo imagens produzidas para outros contextos –, e justapondo-o a testemunhos de ex-presos políticos, Sousa Dias consegue desbravar uma memória que ainda não tinha sido confrontada e exposta. O uso do arquivo como material de redescoberta e

reconstrução do passado – ditatorial e colonial – foi decisivo para o cinema português fazer parte de um movimento maior de pensar o passado a partir de uma visão pós-colonial e contemporânea. Vários autores de ficção também passaram por este registo, em filmes como *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010), ou *Redemption* (Miguel Gomes, 2012).

O trabalho de repensar o passado e de olhar o presente tinha-se já iniciado na década de 1990 com a revitalização do documentário português, que tem em Catarina Mourão, Catarina Alves Costa e Sérgio Tréfaut três representantes máximos. Mourão, com filmes como *A Dama de Chandor* (1999) ou *A Toca do Lobo* (2015), coloca em evidência a ligação umbilical entre uma história de família e a história mais vasta de um país. Catarina Alves Costa, e depois Sérgio Tréfaut, mostrariam que o documentário observacional mais tradicional repensa o lugar e as identidades que estão em jogo no país. *Swagatam* (1998) ou *Pedra e Cal* (2016), de Alves Costa, e *Lisboetas* (2004) ou *Treblinka* (2016), de Tréfaut, são filmes diversos sobre um mundo contemporâneo que se reinventa pelo olhar da câmara e pela forma como fantasmas do passado e do presente se conjugam para traçar um retrato mais justo do nosso tempo.

Por outro lado, um dos fenómenos mais importantes deste novo século tem sido o trânsito entre o cinema e a arte contemporânea. De forma mais recorrente, e à semelhança do que aconteceu em várias cinematografias de dimensão reduzida, a procura de meios alternativos de produção e circulação “desviaram” diversos cineastas para espaços alternativos à sala de cinema. Em Portugal, registam-se várias incursões de cineastas com carreiras estabelecidas na área do cinema por outras formas de expressão artística: Marco Martins, por exemplo, encenou as peças de teatro *Estaleiros* (2012), *Great Yarmouth* (2017) *Actores* (2017) ou *Provisional Figures* (2018); e João Botelho, outro exemplo, também encenou a ópera *Banksters* (2011) no Teatro São Carlos. Por outro lado, vários cineastas têm promovido encontros dos seus filmes com outras formas de apresentação pública: João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata, por exemplo, conceberam, para a Solar – Galeria de Arte Cinemática, em Vila do Conde, a exposição “Do Rio das Pérolas ao Ave” (2016), e Cláudia

Varejão apresentou uma exposição, no Museu Oriente (2015), a propósito do projeto “Ama San”.

Existem vários casos de nomes de outras formas de expressão artística que têm trabalhado recorrentemente no cinema: Daniel Blaufuks tem mantido um percurso cinematográfico (*Sob Céus Estranhos*, 2002; *Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana*, 2006; *Éden*, 2011) paralelo aos trabalhos na fotografia. O artista plástico Pedro Bastos tem desenvolvido uma interessante carreira cinematográfica (*Ao Lobo da Madragoa*, 2012 ou *Cabeça de Asno*, 2016), sempre num diálogo efervescente entre várias formas artísticas; o músico Paulo Furtado (*The Legendary Tigerman*), com uma longa carreira na música *indie rock*, começou por realizar alguns dos seus vídeos musicais (alguns deles em colaboração com Rodrigo Areias), experimentado também a ficção (com *Amor Quântico*, 2019) e a performance (com *Paleface*, na Solar). O fotógrafo João Tabarra também foi adotando o vídeo como meio privilegiado no seu trabalho (*Mute Control*, 2000, em Serralves; *Barricades improvisés*, 2001), e o mesmo se passa com os artistas visuais João Onofre e João Maria Gusmão & Pedro Paiva, que têm criado diversos trabalhos em vídeo e em película para exposições individuais e coletivas.

Estes trabalhos são representativos de uma vitalidade intermediática e intertextual que tem caracterizado o cinema português contemporâneo, e que tem posto em diálogo a linguagem cinematográfica com a arte contemporânea, explorando as relações múltiplas entre a sala de cinema e a galeria de arte. O cinema expandido tem contribuído para esse movimento internacional de olhar o mundo e de dialogar com questões transversais a outros contextos civilizacionais. Estes movimentos de “expansão” de formas e de territórios são exemplares de uma marcada tendência no cinema português do século XXI, forma de expressão que sobrevive com constrangimentos e dificuldades num país com poucos recursos para as políticas públicas do cinema, e das artes em geral.

A dificuldade de financiamento tem tido como resposta uma procura de novos meios de captação de fundos e de formas alternativas de produção e circulação, condições que têm proporcionado uma gradual transformação dos meios de produção no cinema português.

Também as mais recentes formas de valorização, seguindo tendências que promovem a intertextualidade e intermedialidade, têm permitido o surgimento de canais de exibição transversais a outras práticas artísticas que se situam fora das salas de cinema convencionais, como museus, galerias de arte, centros culturais, eventos científicos, entre outros.

Três dos mais importantes autores que transitaram da arte contemporânea para o cinema – num movimento que, muitas vezes, foi também denominado como de “filmes de artista” – são Filipa César, Salomé Lamas e Gabriel Abrantes (cf. Cunha, 2019). De diferentes formas, estes três autores apresentam como característica comum um afastamento da “realidade” portuguesa, uma forte matriz que marcou identitariamente o cinema português do último quartel do século XX. Gabriel Abrantes interessa-se muito pelas polifonias da geopolítica mundial, explorando fenómenos da globalização, das novas identidades culturais, do sentimento de culpa histórica, dos movimentos migratórios ou da economia global (filma na Amazônia, Haiti, Angola, etc.). Filipa César tem trabalhado intensamente com o arquivo cinematográfico da Guiné-Bissau, país africano colonizado por Portugal e protagonista de um dos mais violentos conflitos armados anticoloniais dos anos 1960-70, precisamente contra o colonizador português, que causou traumas nas sociedades que as mantiveram de costas voltadas durante as décadas seguintes (*Spell Reel*, 2017). Salomé Lamas também tem viajado para regiões historicamente reprimidas, marginalizadas e ignoradas para desenvolver os seus projetos artísticos que trabalham, de forma concêntrica, a ideia de fronteira como mutação humana imposta aos territórios, nomeadamente o complexo mapa geopolítico do Leste europeu após o colapso soviético (*Extinction*, 2018) ou as explorações mineiras nas cordilheiras andinas de La Rinconada e Cerro Lunar (*Eldorado XXI*, 2016).

Outra particularidade comum a estes três é a sua formação académica. A par da galeria de arte, a academia tem sido um eixo fundamental na “expansão” do campo cinematográfico português, com vários autores a serem formados em áreas científicas que trabalham com a imagem, mas com processos e métodos muito distintos da

prática cinematográfica clássica, marcando também uma rutura com uma tradição pedagógica muito dependente da linguagem cinematográfica.

Uma nota, ainda, para um conjunto de novos autores (cf. Ribas, 2019). Leonor Teles (*Balada de Um Batráquio*, 2015, e *Terra Franca*, 2018) ou Diogo Costa Amarante (*Cidade Pequena*, 2017) venceram prémios internacionais muito importantes (Urso de Ouro na Berlinale, em 2016 e 2017, respetivamente) e demonstram olhares bastante particulares sobre o nosso mundo. Este novo movimento resultou em muitos outros filmes, como *Verão Danado* (2017), de Pedro Cabelreira, que, num modo muito caseiro de produção, e com uma equipa recheada de novos criativos (como Teles na direção de fotografia), mostrava a noite de Lisboa de uma jovem geração. O filme venceria uma menção especial da competição Cineasti del Presente, em Locarno.

Aliás, o cinema português continuou a vencer prémios importantes, com principal destaque para o Leopardo de Ouro de Locarno para Pedro Costa (*Vitalina Varela*, 2019), o Grande Prémio da Semana da Crítica de Cannes para Gabriel Abrantes (*Diamantino*, 2018), o Prémio para Melhor Realizador em Locarno para João Pedro Rodrigues (*O Ornitólogo*, 2016), o prémio Alfred Bauer da Berlinale para Miguel Gomes (*Tabu*, 2012), o Cristal do Festival de Annecy para Regina Pessoa (*História Trágica com Final Feliz*, 2006), ou o recente Leão de Ouro do Futuro em Veneza para Ana Rocha de Sousa (*Listen*, 2020), entre outros.

O cinema português do século XXI – que, é claro, inclui várias das transformações que já se sentiam durante os anos 1990 – tem procurado, como assinalámos, temas e protagonistas diferenciados, conjugando uma plêiade de propostas de diversidade considerável. Como afirmou Tiago Baptista (2009, p. 320), falando destas transformações já nos anos 1990, “estes filmes conseguiram, pela primeira vez, foi reagir muito imediatamente ao que era, ou parecia, próprio do seu tempo, ao que estava a acontecer diante dos olhos dos realizadores, e não ao que era, ou parecia, específico da sua cultura nacional”. Como demos conta até agora, esta transformação foi conseguida através de uma profusão de espaços, metodologias, ou forma de produção

claramente novas no cinema português, permitindo que este se tenha reinventado. As práticas atuais de cinema são, por isso, muito mais diversas e de mapeamento variável e complexo, do que eram há duas décadas atrás.

### **Mudança de paradigmas**

O século XXI promoveu também uma significativa mudança de paradigma ao nível da cultura cinematográfica em Portugal. Durante a maioria do século passado, esse barómetro era aferido sobretudo a partir da produção cinematográfica, seguindo um modelo de cinema nacional definido por Georges Sadoul (1990) e estudado por Andrew Higson (2002, 2005), mas essa proposta revelou-se insuficiente para compreender os novos hábitos de cinefilia do espectador do novo século. A transição para o digital permitiu romper com os canais de distribuição mais convencionais que vigoraram durante o século XX, possibilitando que o espectador pudesse aceder, de forma mais ativa, a uma série infindável de bases de dados fílmicas, multiplicando e diversificando a sua oferta cinematográfica.

Como defende Thomas Elsaesser (2005, p. 40), o cinema nacional passa a ser uma “categoria duplamente deslocada”, deixando de funcionar nos termos tradicionais, ou seja, como uma marca que estabelece um “património nacional”. Para o autor, o cinema nacional passa a ser entendido sobretudo como “o contexto dessas mudanças de lugar e de tempo, os palimpsestos culturais que conectam o campo das representações dos *media* em constante expansão e autodiferenciação que é o quotidiano contemporâneo do cinema, da televisão e da publicidade”. Mais do que a produção de cinema, o que ajuda a caracterizar a cultura cinematográfica de um determinado território, seja ele nacional, regional ou local, é o seu público: “o cinema nacional tem de ser avaliado nos filmes por terceiros, quer por outros públicos nacionais ou ‘internacionais’, ou por públicos nacionais, mas noutra momento no tempo” (Elsaesser, 2005, p. 40). Partindo do exemplo do público de televisão, o teórico alemão demonstra ser mais viável aferir a cultura cinematográfica de um determinado território não são

as referências dos realizadores, mas do público, e esse é o indicador relevante, em termos estratégicos:

No entanto, paradoxalmente, um cinema nacional é precisamente algo que depende para sua existência de um setor de exibição nacional, pelo menos tanto quanto de um setor de produção nacional; sem Hollywood, nenhum setor de exibição nacional; sem um setor de exibição nacional, ou seja, cinemas, sejam privados ou subsidiados pelo Estado preparados para exibir lançamentos independentes, não se pode ter um cinema nacional (Elsaesser, 2005, pp. 38–39).

De forma significativa, a falência do modelo estruturalmente “nacional” reflete-se sobretudo em dois fenómenos que se desenvolveram nas últimas duas décadas e que importa abordar neste contexto: a crescente transnacionalização do setor da produção, com um aumento exponencial das coproduções internacionais, e a consolidação de um circuito de exibição não-comercial, que se concretiza sobretudo através dos festivais de cinema e do movimento cineclubista, e que beneficiou também de uma mudança de estratégia ao nível das políticas públicas para o setor cultural.

Ao longo da segunda década do século XXI, de acordo com dados oficiais do Instituto de Cinema e do Audiovisual (ICA), os festivais de cinema em Portugal cresceram exponencialmente ao nível do número de espectadores, registando uma média de cerca de 285 mil espectadores ao ano, entre 2010 e 2019. Os dados dizem respeito apenas aos 30 festivais de cinema que reportaram dados, mas estima-se que se realizaram 50 festivais de cinema no ano de 2019, a maioria deles festivais de alcance regional, concretizados sobretudo com apoios locais. Ainda que tenham números de espectadores algo modestos, começam já a contribuir significativamente para a formação da cultura cinematográfica desses territórios, tal é o seu contributo para a diversificação da oferta (cf. Leão, 2019). Mesmo que cerca de duas dezenas dos festivais se realizem nos distritos de Lisboa (13) e do Porto (9), nomeadamente os mais expressivos em termos de público, há uma interessante diversidade regional, com festivais relevantes

nos distritos de Aveiro (Avanca, Fest, Luso-Brasileiro), Coimbra (Caminhos, Figueira Art Fest), Faro (Farcume), Guarda (CineEco), Viana do Castelo (Encontros de Viana, MDoc) e Viseu (Vista Curta), mas também no arquipélago dos Açores.

Se internacionalmente o fenómeno de “festivalização” ocorreu sobretudo nos anos 1980, em Portugal os efeitos da institucionalização dos festivais de cinema só se fizeram sentir nas últimas duas décadas. Ainda que o Curtas Vila do Conde tenha surgido em 1993, o Queer Lisboa em 1997, o Fantasporto em 1981 ou o Cinanima em 1976, foi no presente século que os festivais de cinema se tornaram um fenómeno social e cultural com impacto significativo no espaço mediático e junto das populações. Um dos efeitos mais perversos da banalização dos festivais foi o desaparecimento de festivais históricos, fóruns pioneiros da cultura cinematográfica em Portugal, como o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (1972-2002) ou o Festróia (1985-2014).

Historicamente, muitos dos atuais festivais de cinema surgiram no seio do movimento cineclubista, que depois de algumas décadas de certa invisibilidade (sobretudo as décadas de 1980 e 1990) tem ressurgido nas últimas duas décadas com uma nova vitalidade. De acordo com os dados oficiais do ICA, entre 2016 e 2019, a cerca de meia centena de cineclubes ativos em Portugal registaram uma média de cerca de 85 mil espectadores ao ano. Parecem números modestos, mas com a larga maioria localizados fora dos distritos de Lisboa (5) e do Porto (7), os cineclubes têm-se mostrado um eficiente, e muitas vezes único, meio de promoção do cinema em vários concelhos do país.

Ao longo das últimas duas décadas, os festivais e os cineclubes garantiram um acesso democratizado a obras alternativas ao cinema de Hollywood, que ocupa de forma hegemónica o mercado comercial desde meados do século XX. Neste particular, importa sublinhar que este circuito não-comercial é o principal divulgador e promotor do cinema português, cada vez mais afastado dos multiplexes instalados em centros comerciais que representam a maior parte da receita da exibição. Este circuito de exibição não-comercial, que se baseia sobretudo em sessões não-consecutivas e geralmente únicas, tem promovido a consolidação de comunidades cinéfilas, por onde

muitos desses cinéfilos transitam e se encontram, apostando na sala de cinema como espaço de contacto e de partilha.

Alguns dos principais festivais, os que mais promovem o cinema português internacionalmente, têm também tentado entrar no mercado da distribuição nacional e internacional, nomeadamente através da Agência da Curta Metragem (2000) e da Portugal Film (2015), mas também no apoio direto ou na própria produção: os projetos Estaleiro e Campus promovidos pelo Curtas Vila do Conde, que produziram curtas-metragens de autores como Thom Andersen, Lois Patiño, João Pedro Rodrigues/João Rui Guerra da Mata, João Canijo ou Gonçalo Tocha, entre outros; o projeto *Aqui, em Lisboa*, promovido pelo IndieLisboa, que reuniu Denis Côté, Dominga Sotomayor, Gabriel Abrantes e Marie Losier. Os próprios festivais tem iniciado um processo, já muito relevante no contexto internacional, de montagem de oficinas de apoio ao desenvolvimento de projetos, promovendo secções de indústria onde os profissionais do setor podem partilhar experiências e mapear a produção portuguesa mais recente.

Mais recentemente, plataformas digitais como o Netflix ou HBO têm iniciado um movimento de afastamento do público das salas; ainda assim, serviços de *video-on-demand* como a Filmin (plataforma espanhola que chegou a Portugal em 2016), a MUBI (a partir de 2010) ou a DocAlliance (desde 2008), que apresentam catálogos dominados por cinema independente e de autor, também têm tentado articular iniciativas e parcerias com vários festivais, reconhecendo o esforço destes na formação e fidelização de públicos.

De forma continuada, cineclubes e festivais têm contribuído para uma alteração significativa da cultura cinematográfica em Portugal, permitindo o acesso ao cinema a um conjunto significativo da população portuguesa que reside fora dos grandes centros urbanos e, sobretudo, a divulgação de cinematografias minoritárias, do cinema independente e de autor, e de formatos historicamente marginalizados no circuito comercial, como o documentário e a curta-metragem.

Finalmente, ainda a propósito de cultura cinematográfica, importa sublinhar que as gerações que têm desenvolvido atividade produtiva sobretudo depois de 2001 tem-se formado em diversas instituições de ensino, em áreas artísticas próximas mas distintas

da linguagem cinematográfica convencional. Durante décadas, o ensino do cinema passou tendencialmente pela Escola Superior de Teatro e Cinema (fundada em 1973), onde foram formados os principais cineastas de referência das décadas de 1990-2000, como Pedro Costa, João Pedro Rodrigues, Manuel Mozos, Miguel Gomes ou João Salaviza. De forma visível e inequívoca, a recente proliferação de cursos superiores de cinema e audiovisual, belas artes, artes plásticas, artes visuais, arquitetura, fotografia ou artes digitais, entre outros, tem contribuído para uma renovação significativa da forma de pensar e fazer cinema em Portugal.

Resta-nos ainda referir a mudança estrutural do mapa produtivo português. Nestas últimas duas décadas, tanto as produtoras históricas (as produtoras de Paulo Branco, a MGN de Tino Navarro, a Filmes do Tejo/Maria & Mayer de Maria João Mayer, ou a Rosa Filmes de Joaquim Sapinho) como várias novas produtoras de pequena e média dimensão, consolidaram as suas estratégias de internacionalização com práticas extremamente profissionalizadas. Casos evidentes desta tendência são *O Som e a Fúria*, *Terratreme*, *C.R.I.M.*, *Kintop*, *Ukbar Filmes* ou *Vende-se Filmes*. De formas distintas, estas produtoras têm sido responsáveis por alguns dos maiores sucessos internacionais do cinema português destas duas décadas, para além de terem construído laços importantes que lhes permitem associar-se a coproduções internacionais de grande relevância. Apesar de ainda haver um centralismo no cinema português (a maior parte das produtoras estão sediadas em Lisboa), novos espaços de criação têm sido fomentados, de que o exemplo máximo é a produtora *Bando à Parte*, que, a partir de Guimarães, tem conseguido afirmar um lugar de relevância na produção de cinema no Norte de Portugal. Estas coproduções não são meros apoios à produção portuguesa, mas estratégias que têm assumido ainda capacidade de atração de produções internacionais, de que são exemplo evidente filmes de autores tão relevantes no contexto internacional como Ira Sachs (*Frankie*, 2019), Albert Serra (*Liberté*, 2019), Marcelo Gomes (*Joaquim*, 2018), Lucrecia Martel (*Zama*, 2017), Eduardo Williams (*El Auge del Humano*, 2016), Wim Wenders (*Os Belos Dias de Aranjuez*, 2016) ou David Cronenberg (*Cosmopolis*, 2012).

O processo de transnacionalização também é visível no percurso individual de alguns técnicos criativos, como Rui Poças (que dirigiu a fotografia de *Zama* e *Frankie*, já citados, ou *As Boas Maneiras*, de Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017), Vasco Pimentel (*Zama*; *Vazante* de Daniela Thomas, 2017; *9 doigts* de F.J. Ossang, 2017) ou Branko Neskov (*Joaquim*; *Budapeste*, de Walter Carvalho, 2009).

Em termos de representatividade, importa sublinhar que o século XXI deu tímidos sinais de contrariar discriminações históricas. Por exemplo, a presença das mulheres nas equipas técnicas tem aumentado exponencialmente, com particular destaque para a área da realização. Outro exemplo claro é a progressiva visibilidade conquistada, por mérito próprio, por cineastas afrodescendentes, como Silas Tiny, Pocas Pascoal, Filipe Henriques ou Welket Bungué, a merecerem a atenção da crítica e da comunicação social, mesmo que ainda arredados do circuito de exibição comercial.

Como tentamos mostrar, há uma clara mudança de paradigma tanto do ponto de vista da cultura cinematográfica em Portugal como das práticas de produção. Esta mudança teve já implicações evidentes no cinema português e continuará a alterar as dinâmicas de consumo e produção de cinema das próximas décadas. Uma mudança importante, acompanhada das políticas de apoio ao setor, que revolucionaram, em nossa opinião, o cinema português contemporâneo.

### **Um livro para pensar o cinema português do século XXI**

Este texto e este livro pretendem dar conta das transformações que fomos aqui elencando. Não é um registo definitivo destas duas décadas, mas antes um olhar focado sobre este nosso tempo, a partir de um conjunto de autores diversificado oriundo da crítica de cinema, da academia ou da programação de festivais. Ao construirmos as diferentes partes deste livro, considerámos precisamente dar conta dos fenómenos mais relevantes e escolhemos os autores que melhor podiam dar conta desses fenómenos. Mas o livro serve apenas para lançar o debate, sobretudo no campo da língua inglesa, onde

o cinema português tem uma enorme importância e onde existem muitos poucos estudos (Fernández & Álvarez, 2014; Jorge, 2020; Liz, 2017). Esperamos assim contribuir para esse necessário debate. Neste contexto, gostaríamos de agradecer o empenho de todos os autores que aqui publicam textos, pela sua generosidade em nos darem um olhar original sobre estas duas décadas e sobre um conjunto de cineastas. Agradecemos igualmente aos tradutores, que tornaram possível a transposição destes olhares para as línguas das duas edições do livro (português e inglês). Cremos que a diversidade geográfica e linguística (Portugal, Espanha, França, Alemanha, Brasil, Argentina, Estados Unidos da América) destes textos e dos seus autores pode também dar uma perspetiva sobre o cinema português no trânsito internacional do cinema e da sua popularidade.

Duas notas finais. A escolha dos cineastas que individualizamos na terceira parte deste livro é fruto de uma escolha a partir de uma lista maior. Sabemos que não estão aqui representados todos os cineastas mais relevantes; mas também sabemos que damos aqui uma amostra dessa lista longa de olhares singulares. É nossa intenção que este livro se assuma como primeiro volume e que possa assim ser continuado num segundo onde teremos o espaço necessário para individualizar outros nomes que aqui não conseguimos destacar. Finalmente: este livro atravessou uma pandemia mundial que alterará, certamente o nosso olhar sobre o mundo, e que conduzirá a uma previsível crise (económica, cultural) da qual não conseguimos ainda antever as consequências. Essa crise moldará, certamente, os olhares futuros sobre o que é e o que foi o cinema português do século XXI.

### **Bibliografia**

- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, 9, 305–323. <http://run.unl.pt/handle/10362/5428>
- Cunha, P. (2018). *Uma nova história do novo cinema português*. Lisboa: Outro Modo, Le Monde diplomatique.

- Cunha, P. (2019). Cinema Expandido Português do Séc. XXI. *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 87–97. <https://doi.org/https://doi.org/10.14201/fjc2019198797>
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: face to face with Hollywood*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2009). World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In L. Nagib & C. Mello (Eds.), *Realism and the audiovisual media* (pp. 3–19). Londres e Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Fernández, H. M., & Álvarez, I. V. (Eds.). (2014). *Jugar con la memoria - El cine portugués en el siglo XXI*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Higson, A. (2002). The Concept of National Cinema. In A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism* (pp. 52–67). Londres: Rutgers University Press.
- Higson, A. (2005). The limiting imagination of national cinema. In S. MacKenzie & M. Hjort (Eds.), *Cinema and Nation* (pp. 57–68). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Jorge, N. B. (2020). *The Films of Pedro Costa: Producing and Consuming Contemporary Art Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Leão, T. (2019). *Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um Estudo Comparado*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Liz, M. (Ed.). (2017). *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris.
- Neyrat, C. (2012). *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. «No Quarto da Vanda»: Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes/Orfeu Negro.
- Ribas, D. (2010). O Futuro Próximo: Dez Anos de Curtas-Metragens Portuguesas. In D. Ribas & M. Dias (Eds.), *Agência, uma Década em Curtas* (pp. 92–105). Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.
- Ribas, D. (2019, 11 de janeiro). Filmes zero. *Público - Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2019/01/11/culturaipsilon/cronica/filmes-zero-1857162>
- Ribas, D. (2020, 7 de agosto). Pedro e Vanda no quarto que mudou o cinema. *Público - Ípsilon*, 2–8. <https://www.publico.pt/2020/08/07/culturaipsilon/noticia/pedro-vanda-quarto-mudou-cinema-1927118>
- Ribas, D., & Cunha, P. (2015). Nós por cá... - As causas do desecanto do povo (e do cinema) português. *A Quarta Parede*, 27. <http://www.acuartaparede.com/nos-por-ca-desecanto-cinema-portugues/>
- Ribas, D., & Dias, M. (Eds.). (2010). *Agência, uma Década em Curtas*. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.
- Sadoul, G. (1990). *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours* (9.<sup>a</sup> ed.). Paris: Flammarion.
- Seabra, A. M. (1999, 31 de outubro). Saudação às «Gerações Curtas». *Público*, 12.