

Maria Lopes de Azevedo

**Julho de 2010**

## **Título do programa de trabalhos**

O papel do Cinema Português na Educação: Uma análise focada nos discursos educativos emergentes e latentes da linguagem cinematográfica

### **Domínio Científico**

Ciências da Educação

#### **Resenha histórica**

O cinema nasceu de várias inovações que vão desde o domínio fotográfico até à síntese do movimento utilizando a persistência da visão com a invenção de jogos ópticos. Ora, neste sentido, estabelecer marcos históricos é sempre arriscado e abusivo, especialmente, no campo das artes, na medida em que concorrem imensos factores para o estabelecimento de determinada técnica. Sem negar a justa e crucial utilidade de todas para a emergência do Cinema importa reter a data de 28 de Dezembro de 1895, como especial no que concerne à sua história.

Com efeito, neste dia, no Salão *Grand Café*, em Paris, os Irmãos Lumière fizeram uma apresentação pública dos produtos do seu invento ao qual chamaram *Cinematógrafo*. Rapidamente este fazer artístico conquistaria o mundo e faria nascer uma indústria multimilionária, ainda que durante 30 anos os filmes tenham sido praticamente silenciosos, dada a dificuldade dos inventores e produtores em “casar” a imagem com um som sincronizado.

Itália e França tinham o cinema mais popular e poderoso do mundo mas com a Primeira Guerra Mundial, a indústria cinematográfica europeia foi arrasada. Consequentemente, os EUA começaram a destacar-se no mundo do cinema fazendo e importando diversos filmes.

Alguns produtores independentes emigraram de Nova York à costa oeste, para um pequeno povoado chamado Hollywoodland. Lá encontraram condições ideais para rodar: dias ensolarados quase todo ano, diferentes paisagens que puderam servir como locações e quase todos as etnias como, negros, brancos, latinos, indianos, índios orientais, etc, em suma uma panóplia de figurantes. Assim, nestes ditames nasceu a chamada "Meca do Cinema", e Hollywood transformou-se no mais importante centro da indústria cinematográfica do planeta.

Nesta época foram fundados os mais importantes estúdios de cinema (Fox, Universal, Paramount) controlados por judeus (Daryl Zanuck, Samuel Bronston, Samuel Goldwyn, etc.) que viam o cinema como um negócio. Lutaram entre si e para competir melhor, juntaram as empresas e assim nasceu a 20th Century Fox (da antiga Fox) e Metro Goldwyn Meyer (união dos estúdios de Samuel Goldwyn com Louis Meyer). Os estúdios encontraram directores e actores nascendo o "star system", sistema de promoção de estrelas e com isso, as ideologias e pensamentos de Hollywood.

Em Portugal, o cinema é praticamente contemporâneo das primeiras imagens divulgadas pelos irmãos Lumière, já que, e segundo registos da Cinemateca do Porto, um ano depois seriam “*Projectadas no Porto - a 12 de Novembro de 1896- alguns filmes do comerciante e amator*

*fotográfico Aurélio Paz dos Reis, desde logo a «Saída do pessoal Operário da Fábrica Confiança». ”: (1990:5), ou seja, é uma réplica sua do filme dos irmãos Lumière (1894/95), La sortie de l'usine Lumière à Lyon.*

Desde o seu nascimento até aos nossos dias podemos constatar que o cinema foi sofrendo grandes transformações, não só ao nível da complexa manifestação estética à qual muitos chamam de a 7ª arte, mas também ao nível da sua tutela e dependência onde, naturalmente se trocam influências.

Por cá, se a indústria começou por se alicerçar na precariedade e aventurismo logo passaria a um projecto estruturado e consentâneo com a formação, no Porto em 1912, da Invicta Film a qual se dota de infra-estruturas próprias, destacando-se, mais tarde, na história do cinema em Portugal e estabelecendo um alternância entre Lisboa (Portugália Film) e o Porto (Invicta Film) na liderança da produção nacional, até ao surgimento do filme sonoro.

A indústria de cinema em Portugal terá início em 1918, após a reestruturação da produtora Invicta Film, que reactiva o Ciclo do Porto. Durante os anos vinte, a produção cinematográfica portuguesa dedica-se principalmente à transposição dos clássicos literários portugueses para a tela, entregando a direcção dos projectos a realizadores estrangeiros.

Quando em 1926, o golpe do 28 de Maio instala em Portugal a ditadura nacional que, durante quase meio século, com a mão férrea de Oliveira Salazar, condiciona drasticamente a vida económica, social e cultural do país o cinema não passa ao lado desta realidade.

Assim, aparece um cinema que almeja de mostrar a realidade ou fazer um retrato romântico do país, encontrando o seu público. Leitão de Barros, no primeiro ano da década de trinta, começa com humor numa obra de regime (Lisboa, Crónica Anedótica - 1930) e explora o drama: (Maria do Mar - 1930) e é ele ainda que, em Portugal, faz o primeiro filme sonoro: A Severa (1931).

Os estúdios da Tobis (Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm) são construídos em Lisboa no ano seguinte, no Lumiar, e Lisboa inicia um novo ciclo, sem retorno. Nessa década, com a falência do cinema mudo, surge uma nova geração de cineastas, muitos deles jovens vindos do velho ofício.

Em 1935 **é criado o Secretariado Nacional de Informação** que se dá conta do interesse que o cinema tem para o regime. Lopes Ribeiro torna-se a voz cinéfila da ditadura salazarista e a propaganda ideológica e política faz-se com fundos públicos.

Em 1948 **é promulgada a lei nº 2027, que protege o cinema português** e promove a produção artística, controlando-a. A década de cinquenta anuncia já certas rupturas, sendo no entanto um período de estagnação. O primeiro sinal de mudança é dado por Manuel Guimarães que, com veia neo-realista, opta por dar a ver às pessoas o lado mais cru das coisas: Saltimbancos (1951), Nazaré (1952) – um filme ferozmente censurado. Manuel Guimarães, acentuará a nota

vanguardista no seu assumido neo-realismo, que nunca o chegará verdadeiramente a ser, pelo menos tanto quanto ele desejava que tivesse sido. Realismo sim, mas de boas maneiras. Marcas destas por certo teriam tido outro uso no cinema se o regime o tivesse permitido.

A RTP (Rádio Televisão Portuguesa) é criada em 1955 e teve um papel importante na divulgação dos clássicos, na mudança dos hábitos de consumo de conteúdos fílmicos e, em especial, quando abre as suas portas à produção externa depois de 1974. Entretanto, o Estado, em preceito Primavera Marcelista, consente em financiar o cinema português e cria legislação para o Fundo de Cinema. Os fundos são destinados tanto à produção de filmes como à Cinemateca Portuguesa (1948), que só tardiamente abre portas, em 1958. A sua primeira iniciativa é uma retrospectiva do cinema americano, com os filmes *d'auteur* descobertos pela *Nouvelle Vague*, evento que Alberto Seixas Santos e António Pedro Vasconcelos orgulhosamente consideram, na revista O Tempo e o Modo, como «o maior acontecimento cultural desde o aparecimento de Orfeu».

Emerge, então, uma nova geração, inconformada com a situação social e política e admiradora das novas tendências de autores estrangeiros que os cine-clubes iam revelando. Desta forma, realismo e vanguarda são dados lançados e coabitando nalguns filmes, seriam em Portugal valores alternativos no futuro do cinema.

Dessa geração, já nos anos setenta, seguem o movimento do Novo Cinema de António Macedo (Nojo aos Cães - 1969, estreado em 1970 e proibido pela censura) e Fernando Lopes (Uma Abelha na Chuva - 1971) aliás, exemplos de filmes produzidos com fundos pessoais, materiais emprestados e ajuda de amigos.

O Estado marcelista, fragilizado, confrontado com sinais de rebelia, excede-se nos receios e aperta com a repressão e acensura.

A Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974) seria decisiva para o futuro do cinema português, quer pelas liberdades que introduziria nas práticas sociais e culturais quer pelo papel que a RTP viria a desempenhar na produção e difusão de obras cinematográficas nacionais, em particular na área do documentário.

Como consequência directa da revolução são **criadas** no IPC (Instituto Português de Cinema) as **Unidades de Produção**, que, usando os meios técnicos de produção e pós-produção disponibilizados pelo IPC e funcionando com um espírito colectivista, têm como objectivo garantir a actividade dos profissionais de cinema, ilustrar as transformações radicais com que o país se confronta, fazê-las chegar a locais onde nunca chegaram, educar e agitar politicamente as consciências. Um dos exemplos representativos do movimento é o filme colectivo “*As Armas e o Povo*”, produção do Sindicato de Trabalhadores do Cinema e Televisão. O filme documentário e algumas ficções, tocados por esse espírito ou pelo simples desejo de renovação, marcam o

início de uma nova época, apostada no cinema militante. O produtor e director de produção Henriquw Espírito Santo terá papel importante nesse momento da história.

Os anos oitenta são na história do cinema português uma década reveladora. Anos de ouro, pelo volume de produções, pela novidade e diversidade nas formas e nos conteúdos, mas também por essas produções prefigurarem consequências das transformações ocorridas e do trabalho desenvolvido na década anterior, como resultado da Revolução de Abril.

Os anos seguintes da década de oitenta caracterizam-se pelo prosseguimento de tendências como estas, pela intervenção de cineastas mais jovens e pela aposta feita por Paulo Branco e pelos agentes culturais em Manoel de Oliveira, que se torna cineasta “oficial”, filmando desde Amor de Perdição (1978) ao ritmo de cerca de um filme por ano.

O modo de fazer cinema (fazer filmes de autor ou filmes que se vergam aos imperativos comerciais), radicalizando-se em posições extremas, tornar-se-ia, em vários aspectos, objecto de polémica cerrada, por vezes surda e discriminatória, proveniente de antigas querelas e da cisão, mais recente, entre representantes do Novo Cinema, dando origem a duas associações rivais de realizadores. O problema, que prevalece, centra-se nos critérios de apoio financeiro à produção de filmes nacionais, particularmente dependentes dos apoios do Estado.

Um dos oriundos da escola oficial de cinema, Joaquim Leitão, não subestima o grande público e, com outros, terá êxito comercial. Entretanto, o produtor Paulo Branco, afirmando-se como defensor radical da opção artística, tem um papel determinante na divulgação em França de autores e filmes portugueses, ajudado pela circunstância de ser também produtor e distribuidor nesse país.

De assinalar que, num enquadramento político, em particular no enquadramento das políticas audiovisuais, os meados da década revelam mudanças significativas. No cinema, dois factos ressaltam, por exemplo é o início do fim das cooperativas e de alguns produtores independentes por quebra de laços com a RTP e é, em contraponto, a comparticipação financeira das televisões em projectos de filmes portugueses. O documentário sai de cena e a ficção entra nas luzes da ribalta. Ambas as coisas sugerem que algo de importante mudou e que isso teria consequências. Os factores históricos dessa mudança, que se prolonga nos anos, são complexos e nem sempre se mostram compatíveis com a arte do cinema.

A partir da década de noventa, com o aparecimento de uma nova geração de cineastas, em grande parte antigos alunos do Conservatório Nacional (Escola Superior de Teatro e Cinema) – que teve como professores António Reis (cineasta) ou Seixas Santos, um dos seus promotores –, geração favorecida pelos critérios de apoio oficiais a primeiras obras, o cinema português renova-se e sofre novo impulso: Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Canijo, Manuel Mozos, Fernando Vendrell, Joaquim Sapinho, Margarida Cardoso, vindos da escola de cinema e outros,

como Cláudia Tomaz, vindos de outros cursos. Alguns dos mais velhos, raros, como Manoel de Oliveira (*Vale Abraão* - 1993) ou João César Monteiro, (*A Comédia de Deus* - 1995) filmam com regularidade.

No último ano do século, bem ciente do estado das coisas, agravado por problemas pessoais e quando tudo parece perdido, João César Monteiro volta a meter em cena o alter-ego. Nas tintas para o melodrama, a verdade não é verdadeira, não há nada como a festa. A pobre Joana está a afogar-se. O valente João atira-se à água, salva a inocente e, levando-a nos seus braços, mete-a no convento, e são *As Bodas de Deus* (1999).

Entretanto a *Zona J* (1998) de Leonel Vieira é sucesso de bilheteira ao abordar do lado de fora o mesmo tema que Pedro Costa aborda do lado de dentro: os bairros marginais de uma cidade como Lisboa.

Com frequentes toques de melodrama, como nos velhos tempos, na ficção domina a tendência realista, sempre tocada pelas influências da “*Nouvelle Vague*”. Além de certas incursões em meios rurais, sobretudo do norte de Portugal, abundam nela retratos de sectores marginais da cidade de Lisboa.

O século tem entrada animada. O início é marcado por uma derradeira irreverência do João César Monteiro, que andava mal parado nos seus devaneios autobiográficos, e pouco tempo depois pelo seu desaparecimento (Fevereiro de 2003. *A Branca de Neve*, que ele deixou com cerca de 4 minutos de imagem, ficaria a negro.

João Pedro Rodrigues, cineasta radical, cruel no que exhibe (*O Fantasma* - 2000), provoca à sua maneira ao abordar a obsessão e o fetiche na homossexualidade masculina e o seu filme, em certos dos nossos meios e nalgumas salas lá de fora, torna-se objecto de culto. Influenciada por Pedro Costa, a jovem Cláudia Tomaz, explorando também o tema da marginalidade e da toxicodependência, «um filme só pele e osso», obtém com a sua primeira longa-metragem *Noites* (2000) o Prémio Melhor Filme da Semana da Crítica no Festival.

Na passagem de 201 para 2002, a obra de Manoel de Oliveira é tema para uma retrospectiva no Centre Pompidou, em Paris, com a presença do realizador, de ilustres personalidades portuguesas e com particular pompa e circunstância.

O grande público é agora mais escasso para o cinema português, não é o mesmo de há vinte anos. Marco Martins, cineasta gráfico, que vê as coisas mais pelo olho que pelo coração, noutro caso ainda em que a infância é fantasma (*Alice* - 2005), faz-se representar com uma primeira obra no Festival de Cannes e terá o seu público. Em pólo oposto, propenso ao folhetim e sempre teatral na paródia, ilustrando bem a seu modo a força do destino, João Botelho volta a ser visto no Festival de Veneza: *O Fatalista* (2005).

O ano de 2006 caracteriza-se pela manifestação de duas divergências entre convergências de colegas de escola. Fernando Lopes (*98 Octanas*) e José Fonseca e Costa (*Viúva Rica Solteira só não Fica*) continuam convergindo no desejo de melhores audiências com temas apelativos. No retrato de grupos marginais – imigrantes russas votadas ao submundo ou desenraizados de alma mestiça vindos de um bairro de lata – convergem Teresa Villaverde (*Transe* - 2006) e Pedro Costa (*Juventude em Marcha*) - 2006, ambos presentes no Festival de Cannes, o último dos quais terá forte apoio institucional (Instituto Camões, ICA, Cinemateca Portuguesa) visando a promoção do seu autor na América do Norte e Inglaterra.

Agora, mais com apoios oficiais que televisivos, prossegue a tradição experimental no documentário outro grupo de jovens, alguns deles já com algum currículo: Pedro Sena Nunes, Catarina Alves Costa, Catarina Mourão, Sílvia Firmino, Miguel Gonçalves Mendes, Luísa Homem, Susana Sousa Dias, Cristina Ferreira Gomes e outros. A árvore deixaria seus frutos.

Despercebidamente misturam-se géneros e linguagens, o vídeo e a televisão entram em força no reino do cinema. A meio de uma década em crise vê-se o cinema português numa encruzilhada. Tem diante de si questões delicadas que ainda ninguém sabe lá muito bem como resolver.

A questão complica-se com o maniqueísmo de alguns críticos de cinema, bem instalados na comunicação social, que preferem esse modo de ser e que, como historiadores, optam com frequência pela prática da omissão. O mesmo sucede com alguns comentadores que do mesmo modo elegem o princípio do «bom gosto» e do consenso táctico em desfavor da análise informativa, de uma avaliação menos parcial e menos subjectiva, da crítica sem elogio ou desprezo, dos filmes que vão saindo. O «público», que já se habituou a excumunhões e santificações no átrio da igreja, desconfia e não acredita em nada disso, preferindo, com o pouco que tem, deixar-se levar pelo alarde brejeiro que fazem as televisões que lhes condicionam o gosto.

Não negando a crise que o cinema português vai vivendo desde a passada década, também não podemos negar a sua influência e as suas potencialidades. Aliás, já nos primórdios do cinema esse valor foi "detectado" quando o final do filme "*The Great Train Robbery*" de Edwin S Porter, teve que ser mudado, por motivos morais e éticos, visto que originalmente os bandidos se saíam bem no final, o que passava uma ideia de impunidade ao povo. Podemos inferir que a partir daqui **nasce um cinema "educador"**.