



# **FORMAÇÃO DE PÚBLICO PARA O CINEMA**

Maria da Graça da Silva Lobo

Dissertação apresentada à Universidade do Algarve  
para obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural

Orientadora: Professora Doutora Teresa Júdice Gamito  
Co-Orientador: Mestre Victor Reia Baptista

Faro 1999

UNIVERSIDADE DO ALGARVE  
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

2540 T.

1410412800	30295
79.145	
LOR. 901	

1

Aos alunos, público de amanhã.

## Índice

Agradecimentos .....	3
Introdução e nota metodológica.....	5
I - O Cinema e o seu universo.....	10
1 - As matérias do Cinema.....	11
1.1. - O específico cinematográfico .....	11
1.2. - Os domínios do cinema .....	29
1.2.1. - O caso português.....	48
2 - Público e mercado, hoje.....	55
2.1 - Em Portugal .....	63
2.1.1 - Na região do Algarve.....	84
II - O Cinema e a Escola.....	88
1 - Formação específica para o Cinema.....	89
1.1 - Em Portugal .....	89
1.1.1 - No Algarve.....	92
2 - Actividades de formação escolar para o Cinema.....	93
2.1 - Na Europa.....	93
2.2 - Em Portugal .....	98
2.2.1 - No Algarve.....	99

III - Síntese da Situação Existente - delineação de problemas decorrentes e enunciação de hipóteses de trabalho.....	101
IV - Um Projecto de Acção:	
Programa "JCE/Juventude-Cinema-Escola" .....	106
1- Pressupostos prévios .....	107
2- Constrangimentos preliminares .....	132
3- Definição do Programa e sua organização esquemática...	139
3.1.- Objectivos .....	142
3.2.- Limitação do campo de intervenção .....	145
3.3.- Parceiros e intervenientes .....	148
3.4.- Programação tipo e estratégias de intervenção .....	150
3.5.- Material de apoio .....	159
3.6.- Formação .....	161
3.7.- Medidas paralelas a implementar .....	164
3.8.- Recursos financeiros .....	166
3.9.- Avaliação .....	168
4 - Uma projecção no tempo .....	169
Conclusões Finais .....	172
Bibliografia .....	177
Índice de Anexos.....	185
Anexos.....	187

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Teresa Júdice Gamito enquanto coordenadora deste Mestrado, porque sempre foi capaz de perceber as especificidades de cada formando e a minha em particular, e por ter confiado no meu esforço de investigação ao aceitar orientar esta dissertação de tese; em segundo lugar, pelo seus úteis conselhos, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Ao Doutor Vítor Reia Batista pela disponibilidade e paciência demonstradas, e pelas suas pertinentes observações, que foram fundamentais para aclarar aspectos teóricos e metodológicos deste trabalho.

A todos os professores do mestrado e, sem desprimor dos outros, ao Professor Lamaud e ao Professor Horta Correia, pelos estímulos intelectuais que as suas aulas sempre constituíram para mim.

Ao Doutor João Bénard da Costa, que me acolheu no período de estágio na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, e ainda a Manuela de Freitas por ter supervisionado essa formação.

Ao Doutor António Pina, Director Regional de Educação do Algarve, pela sua visão ao apostar num programa (Juventude-Cinema-Escola) inédito em Portugal, e à Doutora Maria Helena Baptista, Directora de Serviços Técnico-Pedagógicos da mesma Direcção Regional, pelo entusiasmo demonstrado no acompanhamento do mesmo.

À Dr<sup>a</sup> Anabela Moutinho, minha amiga de longa data, co-autora e cúmplice, quer na concepção, quer na concretização, do Programa Juventude-Cinema-Escola, pelo seu apoio na elaboração deste trabalho.

À Dr<sup>a</sup> Ana Ramos, cuja amizade, incentivo e disponibilidade me foram imprescindíveis para levar a bom termo a conclusão do trabalho que agora apresento.

Finalmente, um obrigado muito especial aos meus pais, por sempre acreditarem em mim e por terem sido eles que me chamaram a atenção para a existência deste Mestrado, depois de o terem visto anunciado num jornal.

## Introdução

*«La civilización democrática únicamente se salvará si hace del lenguaje de la imagen una provocación para la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis.»*

Umberto Eco

Cit. in "Taller de imagen y sonido", Revista "Comunicar", nº 11, 1998, p. 119

No âmbito do Mestrado Europeu em Gestão Cultural, motivada para encontrar um campo de intervenção na área da cultura, e tendo em conta a minha própria experiência e os meus interesses, surgiu-me a ideia da criação de um projecto de formação de público para o cinema.

O cinema é uma arte com pouco mais 100 anos, a sétima, consoante a convencionada categorização proposta por Riccioto Canudo, em 1911, no seu "Manifesto das Sete Artes".<sup>1</sup> A sua complexa e rica história estimula múltiplas e diversas abordagens teóricas, políticas, ideológicas, sociais, económicas, técnicas, antropológicas, ou ainda outras. Aquela que pretendo fazer delimita o campo de estudo às que se relacionam com a relação produto/espectador. Optei assim por não desenvolver temáticas (tão múltiplas e diversas como as que referi para o cinema no seu conjunto) unicamente respeitantes à chamada "teoria da recepção" - o que teria sido porventura legítimo no âmbito de um outro mestrado -, mas sim por reflectir a partir da própria situação objectiva e factual de tal relação, ensaiando explicações que a explicitem e justificando, a partir delas, um projecto que promova uma real gestão cultural do consumo de filmes.

---

<sup>1</sup> Cf. o seguinte extracto de tal "Manifesto": «El "círculo en movimiento" de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama "Cinematógrafo". (...) Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica e de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para *captar y fijar los ritmos de la luz*. Es el Cine. El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás [as outras seis - Escultura, Pintura, Poesía, Arquitectura, Música e Dança].», Riccioto Canudo, "Manifesto das sete artes" in *Textos y manifiestos del cine*, org. Joaquim Romaguera e Homero Alsina, p. 18.

Por "gestão cultural do consumo de filmes" defendo uma prática de programação e de ensino que, aliada a um relacionamento com os parceiros económicos em campo e tendo em conta o enquadramento jurídico-legal em Portugal, potencializa, no meu entendimento, o aparecimento de uma atitude consciente e crítica por parte dos espectadores de cinema alvo de tal projecto. Só através do domínio cognitivo-afectivo da linguagem e da história do cinema, suas técnicas e suas estéticas, o consumo de filmes perde a mera função de entretenimento vagamente acéfalo que caracteriza o chamado "espectador médio" ("hipnotizado", segundo a expressão de Umberto Eco citada em epígrafe) e, pelo contrário, ganha uma função de enriquecimento pessoal, intelectual, social e cultural, aliada naturalmente à ludicidade do entretenimento que também inclui e deve assumir.

Se da indústria e comércio que surgiram ligados, desde o início, ao aparecimento da invenção tecnológica de registar e projectar "imagens em movimento", radicou a posterior (mas quase imediata) descoberta de que essa invenção consistia, latente e virtualmente embora, num novo meio de linguagem - e, conseqüentemente, de comunicação -, isto é, se do arranque factual da indústria e comércio ligados ao cinematógrafo pôde vir a irromper a arte do cinema, então compreende-se que sejam as relações, tensas, difíceis, complexas mas incontornáveis, entre "indústria" e "arte" cinematográficas a enformar (e, quantas vezes, deformar) o tipo de funções acima descritas que este *media* tem na sua relação com o espectador. Efectivamente, sujeito a códigos específicos inventados e descobertos pelos seus criadores (os cineastas) e inteligente mas pouco estimuladamente manipulados pelos seus tarefeiros (os realizadores), o cinema carece, exige e pressupõe a existência de um público especial - de um público capaz de **interpretar** o que vê no ecrã.

Essa interpretação deverá desde logo reconhecer as diferenças entre linguagem cinematográfica e linguagem audiovisual, entre os suportes através dos quais essas linguagens

transcorrem, entre os tipos de poderes que em ambas se insinuam, entre os impactos culturais que ambas detêm, o que é dizer, essa interpretação deverá compreender que em tais diferenças se fundamenta uma questão de sobrevivência civilizacional.<sup>2</sup>

Ora, face à actual realidade dos factos, pelo menos em Portugal, esses mecanismos de interpretação são na generalidade quase nulos, sendo que só uma muito pequena minoria (que sai das Escolas de Cinema, ou que tem acesso privilegiado a sessões de Cinematecas ou de Cineclubes, ou que, por gosto próprio, desenvolveu auto-didacticamente o conhecimento e o saber sobre o cinema) vê filmes, no sentido de *deter instrumentos* para deles fazer juízos críticos. Mas se é esta a situação *conjuntural*, não é inevitável que ela permaneça *estrutural* - bastará assumir que, dado que estamos em presença de uma forma de comunicação com uma grande divulgação e objecto de uma enorme apetência, se deverá investir num programa de formação que dote os seus beneficiários de conhecimento e cultura, sob risco de se manterem ou aumentarem os actuais assustadores níveis de iliteracia visual.

Tal "programa de formação" deve, por razões pedagógicas mas, antes disso, pela que se prendem ao mais elementar bom-senso, direccionar-se às faixas etárias mais jovens, por ser nelas

---

2 Cf. Abílio Hernandez Cardoso: «A necessidade urgente de o cinema, como o audiovisual, ser objecto de uma aprendizagem teórica e prática (...) tem que resultar da consciência de que é uma questão não só técnica, não só profissional, não só de mercado de trabalho, mas uma questão cultural essencial nesta nossa civilização da imagem e do visual. Uma cultura, entre outras coisas, define-se por aquilo que entende como o real, ou que aceita como sendo o real. E nesta nossa época de pós-modernidade, em que uma das características principais é a possibilidade de tudo ser posto em causa, há algo em que todos acreditam: a imagem, o visual. O real, nesta nossa vida contemporânea, está cada vez mais resumido a uma visão mediática do mundo, isto é, é uma imagem e essa imagem, infelizmente, não é a do cinema, é a do televisual. É isso que determina o nosso comportamento perante as coisas. A imagem não é separável do olhar. Estamos numa época em que vemos muito - agora já nem vemos, só visualizamos, que é uma coisa diferente de ver. A verdade é que olhamos de forma pouco profunda para as imagens, e os sentidos de uma imagem são retirados, não da visão, mas do olhar.», "O ensino do cinema e do audiovisual", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p. 51.

que se encontram, latentemente ainda, os elementos que "ingressarão" num ou no outro tipo de público no início mencionados. A fundamentação de tal opção encontro-a em três diferentes experiências: nos estudos que demonstram o paralelismo existente entre a interpretação da imagem e o nível de desenvolvimento da inteligência; na minha própria experiência docente e cineclubista de 20 anos, no Algarve, no decurso da qual me pude aperceber do pequeno número de alunos, da faixa etária dos 10 aos 15 anos, que alguma vez tinha ido a uma sala de cinema ou que, nos restantes casos, não eram senão meros consumidores passivos de filmes; na explanação de experiências bem sucedidas de ligação entre cinema e escola já em vigor noutros países europeus que me serviram de inspiração.

Assim, as minhas opções metodológicas, numa perspectiva de investigação/acção, e tendo igualmente em conta o espaço disponível para desenvolver a dissertação que ora se vai iniciar, foram de dois principais tipos:

1. fazer um levantamento da situação actual em Portugal, tanto ao nível do público e do mercado quanto ao da formação para o cinema nas escolas, para, a partir dele, poder delinear um projecto de gestão cultural do consumo de filmes e centrado numa realidade *objectiva*;
2. colocar ao dispôr da análise a experiência de campo que tal projecto tem, mesmo no decurso da sua pequena duração, para que a actual dissertação não se limitasse a ser teórica, mas pudesse ser desde já aferida a partir de uma prática avaliável, pelo menos em parte;

3. seleccionar, do vasto *corpus* bibliográfico disponível e por receio de dispersão, um limitado número de obras cuja importância, subjectivamente é certo, me pareceu indesmentível e cuja utilidade, humildemente o reconheço, foi imensa para mim.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Notas metodológicas:

1. Dado que as línguas da bibliografia consultada estão incluídas nas que a comunidade científica portuguesa domina, citarei sempre no original;
2. Sempre que citar traduções brasileiras, farei os ajustamentos necessários às normas do português escrito entre nós;
3. Os títulos dos filmes aparecerão em maiúsculas, para os distinguir dos títulos de obras bibliográficas;
4. As abreviaturas utilizadas carecem de prévia descodificação, por serem as convencionadas para trabalhos deste teor; todas as excepções serão referenciadas, no corpo do texto ou em nota de rodapé, consoante o que for mais ajustado ao caso.

## I - O Cinema e o seu Universo

*«Il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori  
è la storia della nostra vita.»*

Italo Calvino  
"Autobiografia di uno spettatore", pref. a Federico Fellini,  
*Fare un Film*, p. XXIV

## 1 - As Matérias do Cinema

### 1.1. O específico cinematográfico

*Não será o cinematógrafo a mais absurda das máquinas, uma vez que só serve para projectar imagens únicas e simplesmente pelo prazer de as ver?*

Edgar Morin

*O Cinema ou o homem imaginário*, p. 18

*«Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation.»*

Robert Bresson

*Notes sur le cinématographe*, p. 22

Quando o cinema foi inventado (isto é, quando a panóplia de máquinas, tanto de registo como de reprodução e de projecção de imagens em movimento, foi sendo registada), a publicidade falava de "fotografias com vida". Nada mais certo: primeiro, a proximidade com a fotografia era absolutamente correcta - foi da evolução da história da fotografia bem como da própria película fotográfica e das técnicas de impressão de imagem que o cinema pôde nascer, pelo que, se é finalidade de uma mensagem publicitária anunciar com clareza a essência do produto que é objecto dessa mensagem, a estratégia foi acertada; segundo, a referência "à vida" de tais fotografias era igualmente certa, pois nessa "vida" (*anima*) se centrava - e centra ainda - a essência do cinema.

Efectivamente, e quanto a mim, é essência material do cinema ser "imagem animada", como é sua essência fenoménica ser "imagem retirada da vida", como é ainda sua essência ontológica ser "imagem insuflada de vida". E, antes de tudo isso ou depois de tudo isso, é essência fenomenológica do cinema ser "ilusão de imagem viva" (daí a adequação da expressão

"fotografia com vida", que é, evidentemente, uma impossibilidade por ser uma contradição nos termos) Explico:

*Antes de tudo: é essência fenomenológica do cinema ser "ilusão de imagem viva".*

Aquilo a que normalmente chamamos de "a magia do cinema" (ou do cinematógrafo, isto é, da máquina que projecta, no escuro e numa superfície plana e branca, a partir de uma luz incidida numa película transparente anteriormente emulsionada quimicamente de imagens previamente registadas, sombras em movimento) não decorre mais do que das limitações do mecanismo da visão. Descoberto o fenómeno da persistência retiniana das imagens que ela a cada instante cria - o que é dizer, descoberto que a nossa visão não é mais do que, ela própria, o mecanismo que opera a construção de uma imagem a cada instante fixada e petrificada e imediatamente a une com aquela que lhe sucede, fixada e petrificada por sua vez -, faltava só encontrar uma máquina (ou várias) que reproduzisse tal mecanismo, e um suporte - o filme - que «não traduz movimento com movimento, mas dá-nos uma ilusão dele por intermédio de imagens fixas projectadas em sequência»<sup>4</sup>, num movimento descontínuo de "para-arranca". Dado que em cada segundo "páram-e-arrancam" 24 imagens (o que equivale a que cada paragem, em si, demore 1/48 segundos a acontecer), não há olho ou cérebro que perceba a descontinuidade de tal movimento - pelo contrário, entendê-lo-ão como sendo contínuo.<sup>5</sup> Assim sendo, a "magia" acontece porque, como é típico dela, as suas causas não são controladas pelo indivíduo.

---

<sup>4</sup> Rudolf Arnheim, *A arte do cinema*, p. 130.

<sup>5</sup> Ou explicado e contextualizado de outra maneira: «Já no século II, o sábio grego Ptolomeu tinha descrito a propriedade fisiológica do olho humano de reter imagens captadas durante uma fracção de segundo. Este fenómeno mereceu posteriormente a atenção de Isaac Newton, mas seria o médico inglês Peter Mark Roget que os estudaria cientificamente, no ano de 1824, escassos anos depois de Niepce e Daguerre terem impresso as primeiras chapas fotográficas. Baseado na assincronia que se produz entre a estimulação e o relaxamento das células da retina do olho

Feito isso, ou seja, concretizada essa possibilidade tecnológica, o público correu desde o início não para ver a realidade das realidades registadas (refiro-me ao teor dos primeiros filmes, registo de imagens quotidianas) mas sim para ver **a imagem dessa mesma realidade**. Noutro momento desta tese aprofundarei o conceito de imagem, mas devo desde já adiantar que o sublinhado feito tem a ver com duas causas/consequências dele: a consciência de que uma imagem não é ontologicamente idêntica ao objecto a que corresponde, e, pelo contrário, a certeza de que a uma imagem corresponde (quase) sempre um objecto. Assim, por mais que a imagem projectada num ecrã seja imaterial, fugaz, impalpável, pelos "índices de realidade" nela inscritos (fórmula de Christian Metz que retomarei mais adiante) pode existir «uma completa *ilusão* de realidade (...) [condição para que] a ilusão mais completa possa parecer realidade»<sup>6</sup>.

É por esta razão que Christian Metz afirma que

«Existe no domínio filmico o segredo de uma presença e de uma proximidade que aglomera o grande público: (...) a impressão de realidade, fenómeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos» por ser «um fenómeno de duas faces: pode-se procurar a explicação no aspecto do objecto percebido ou no aspecto da percepção. (...) Há uma constante interacção entre os dois factores: uma reprodução bastante

---

humano por um impulso luminoso, este fenómeno da persistência retiniana foi o fundamento de muitos brinquedos ópticos que apareceram ao longo do século passado. (...) Algo de semelhante ocorre no cinema, no qual os elementos individuais são os fotogramas da película (...) e a impressão do movimento produz-se quando eles são projectados de forma sucessiva, mas separados por um pequeno segmento negro de película, que permanece invisível para o olho humano, devido à persistência retiniana que retém por uma fracção de segundo a imagem de um fotograma até que [depois de parado e retomado o movimento] se projecte o seguinte.» J. Romaguera et al, *El cine en la escuela - elementos para una didáctica*, pp 52-53.

<sup>6</sup> Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, p. 119.

convincente desencadeia no espectador fenómenos de participação - participação ao mesmo tempo afectiva e perceptiva - que contribuem para conferir realidade à cópia.»<sup>7</sup>

Esta impressão de realidade deve-se, pois e antes de mais, a uma dupla ilusão: a de que as imagens **estão** (a ser projectadas) em movimento contínuo e a de que elas **são** movimento. Não estão, como já frisei, nem são, como sublinho agora, porque o movimento do filme é **construído e não meramente dado** (captado) a partir da realidade. E, sem me querer antecipar demasiado, sempre direi que o movimento é construído porque o cinema se desenrola **no e é** tempo, pelo que cabe ao realizador, para dar conta do fluxo temporal, introduzir o movimento a partir de uma série quase infindável de opções técnico-estéticas, e cabe ao exibidor, pela distância a que coloca o espectador da tela, potenciá-lo. Isto é, só existe movimento porque ele foi desejado. Por isso, só existe ilusão de movimento porque alguém a projectou, no duplo sentido do termo.

Desta maneira, quando o espectador se desloca à sala de cinema fá-lo em busca de "ilusões de imagens vivas", entrando num processo de projecção, identificação e transferência, imaginário e simbólico com elas (termos caros a Morin, op. cit., mas não só<sup>8</sup>), desde logo ao nível da percepção prática para a seguir se embrenhar naquela outra que envolve todo o seu ser, encaminhado para as esferas das emoções e das intelecções. A "magia" ocorre, portanto, neste

---

<sup>7</sup> Christian Metz, *A significação do cinema*, pp. 17 e 19. Esta "participação" ou "actividade" perceptiva, afectiva e intelectual (para continuar a seguir o mesmo autor, op. cit., p. 25) é que permite a "transferência de realidade" a que o espectador é multiplamente obrigado: desligando-se da vida real para entrar na do filme, acedendo à do filme em confronto com a do real, e projectando a sua própria na interpretação da(s) outra(s) que o filme encerra - autor(es), modo(s) de produção, contexto(s) histórico(s), etc, ideia que mais adiante retomarei.

<sup>8</sup> Para este aspecto específico ver ainda Christian Metz, *O significante imaginário - psicanálise e cinema*, em part. Cap. 3, "Identificação, espelho", pp 52-69. Por exemplo, cf. «Para compreender o filme de ficção, eu tenho de simultaneamente "julgar ser" a personagem (=processo imaginário) a fim de que esta beneficie, por projecção analógica, de todos os esquemas de inteligibilidade que trago dentro de mim, e não julgar ser ela (=regresso ao real) de modo a que a ficção se possa estabelecer como tal (=como simbólica). É o *parece-real*.», p. 67.

duplo trajecto temporal que vai da projecção da imagem ao espectador e vice-versa, o que explica a seguinte reflexão de Andrei Tarkovski:

«Porque vão as pessoas ao cinema? O que as faz buscar uma sala escura onde, por duas horas, assistem a um jogo de sombras sobre um ecrã? A busca de diversão? A necessidade de uma espécie de droga? (...) Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa - e não apenas a enriquece, mas torna-a mais longa, significativamente mais longa.»<sup>9</sup>

Que em tal magia, então, essa outra se aprofunde - «L'image du monde est mobile jusqu'en ses détails: elle ne découvre pas des aspects surprenants du même monde mais sous ces aspects, d'autres mondes»<sup>10</sup> -, não é já da ordem do fenomenológico (da percepção) mas sim da ordem do "ontológico". Como adiante justificarei.

---

<sup>9</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 72. Daí Jean-Louis Scheffer encetar uma outra "viagem no tempo" quando descreve como «Em termos de desenvolvimento, começamos como crianças pequenas que vão espreitar atrás da televisão à procura das pessoas pequenas, ou que tentam enfiar os braços no ecrã. (...) Mais maduros, um filme convida-nos a que o tomemos como real, seja ele uma ficção, um documentário, um registo científico ou um desenho animado. Este convite é feito e aceite, sabendo que a realidade consiste de facto em sentar-se num quarto escuro com poderosas fontes de luz e som que nos encharcam. Nós, como público dos filmes, avaliamos a realidade putativa que nos oferecem da mesma forma que avaliamos as teorias. Um requisito mínimo é que sejam internamente consistentes.», cit. por Paulo Filipe Monteiro, "Fenomenologias do cinema", *O que é o cinema?*, org. João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro, p. 103. Que o "internamente consistente" seja, antes de tudo, a "impressão de realidade" desenrolada através do tempo do filme, parece-me condição necessária para que a experiência temporal de uma pessoa se possa tornar "significativamente mais longa", para retomar a expressão de Tarkovski.

<sup>10</sup> Jean-Louis Scheffer, *L'homme ordinaire du cinéma*, p. 194.

*1) é essência material do cinema ser "imagem animada".*

Quando há pouco referi que o movimento do/no filme não é dado mas sim construído, apoiava-me em muitos autores que poderei apelar num só, e em sua didáctica síntese:

«O movimento, tal como é realmente visto pela assistência, baseia-se nos seguintes factores;

1) os movimentos dos objectos, vivos ou mortos, fotografados pela câmara; 2) o efeito da perspectiva e distância da câmara ao objecto; 3) o efeito da câmara móvel; 4) a síntese das cenas individuais realizada pela montagem, numa composição total do movimento; 5) a interacção dos movimentos colocados pela sequência da montagem.»<sup>11</sup>

Por isso falamos de "imagem animada": por ela conter o **movimento** (animação) que outros - ou outras (condições) - lhe impuseram. E toda a "animação", velocidade e aceleração, se efectuam no tempo. Não admira, portanto, que tantos considerem o tempo como a "dimensão fundamental" do próprio cinema.

Sê-lo-á porque o cinema lhe obedece, por imperiosidade substancial, mas principalmente porque o ordena (no duplo de sentido de "dar ordem" e de "dar ordens") - o tempo no cinema é comprimido (por exemplo, pela elipse) ou dilatado (por exemplo, pelo *slow-motion*), é reversível (por exemplo, pelo *flash-back*) ou irreversível (por exemplo, porque um filme é obra acabada), é passado (por exemplo, porque a obra **foi feita**) ou presente (por exemplo, porque a obra **é vista**). Mas também: sê-lo-á porque o cinema lhe é escravo - o tempo do cinema, é tempo psicológico, subjectivo, afectivo, que indiferencia passado-presente-futuro, pois que estas vertentes também estão indissociadas no espírito de quem o encontra.

---

<sup>11</sup> Rudolf Arnheim, op. cit., pp 145-146.

Se o cinema é capaz de registar o tempo no filme através de signos exteriores e visíveis<sup>12</sup>, se o cinema, por outro lado, perturba indelevelmente o tempo do espectador<sup>13</sup>, então, o cinema é o lugar da metamorfose do(s) tempo(s), no sentido de ser uma **construção de movimentos no seu interior**. Há metamorfoses decorrentes da ordem natural das coisas. A do cinema subverte essa ordem natural, ao inscrever na sua essência a "i-logicidade" da ubiquidade, tanto do tempo como do espaço (e também por isso é magia, ao transgredir os mais básicos princípios lógicos aristotélicos...): «Tanto à escala do plano como à do conjunto da montagem, o filme é *um sistema de ubiquidade integral, que permite transportar o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço.*», explicita Morin.<sup>14</sup>

A "construção de movimentos no seu interior" acima referida é possibilitada, como Arnheim já nos tinha dito, pelo papel que a montagem detém na efectivação de tal ubiquidade.<sup>15</sup> Sem poder alongar-me demasiado, direi que alguns, como Eisenstein ou Vertov, encontraram nela "o específico propriamente cinematográfico" da 7ª Arte (isto é, técnica manifestadora de

---

<sup>12</sup> «De que forma o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de um evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa ou qualquer objecto material que se move; além disso, o objecto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo.», explicou Tarkovski, op. cit., p 71.

<sup>13</sup> «Ce monde, je ne sais pourquoi *déjà exténué*, ne vient pas vers nous, ne nous entraîne pas en lui: il nous change momentanément - il exige plutôt pour être vu que nous percevions notre raccourcissement en face de lui, ou plus exactement que nous percevions ceci: nous ne sommes pas en face de lui, nous ne sommes que ce monde: nous en sommes le réel.», Jean-Louis Scheffer, op. cit., p. 112, subl. meu.

<sup>14</sup> Edgar Morin, op. cit., p. 62.

<sup>15</sup> Cf., a propósito, Edgar Morin, op. cit. p. 57: «O cinema cria o seu próprio tempo através da montagem que une e ordena, num *continuum*, a sucessão descontínua e heterogénea dos planos. Será este ritmo que, a partir de séries temporais divididas em pequeníssimas parcelas, irá reconstituir um tempo novo, um tempo fluido.», pelo que, p. 64: «O tempo adquiriu a circulabilidade do espaço e o espaço os poderes transformadores do tempo. Espaço-tempo são assim a dimensão total e única dum *universo fluido.*» Ubiquidade, fluidez e circulabilidade: dimensões constitutivas do cinema permitidas pela montagem.

realidades inexistentes noutras artes), outros, como Bresson e seus "seguidores", fazem residir no "corte" que a constitui o cerne dessa mesma arte (isto é, não é a junção das imagens que é significativa, mas sim o intervalo que ocorre aquando dessa mesma junção), outros ainda, como Tarkovski que me anda a perseguir neste capítulo, consideram que a especificidade da imagem cinematográfica reside no interior do próprio plano (e na respectiva pressão que o tempo nele exerce), pelo que a vantagem - indubitável - da montagem reside tão só em "juntar pedaços de tempo".<sup>16</sup> Mas poderei inferir que todas as técnicas do cinema e todos os seus processos formais, estando ao serviço do pensamento de um autor, adquirem, principalmente através da montagem, o sentido por ele idealizado. A heterogeneidade que ela impõe àquilo que é **mostrado**, resultante da forma como **foi filmado** (diferenciação de planos, de movimentos de câmara e angulações, utilização dos cenários, iluminação, música e efeitos especiais, etc), surge-me pois como a principal responsável pela "imagem animada" que me ocupou neste ponto.

*2) é essência fenoménica do cinema ser "imagem retirada da vida".*

Por esta fórmula pretendo distinguir dois planos dificilmente distinguíveis: a "vida" - realidade objectiva e factual do mundo - e a "vida" - realidade subjectiva, igualmente factual, dos indivíduos. Desta última me ocuparei no ponto seguinte. Por ora desejo salientar que, como já entrevimos, a imagem em movimento, mesmo ilusória como é, pode apresentar todas as características da vida real, inclusive a objectividade. Todas as interpretações ("ampliações", para utilizar a expressão de Morin) subjectivas foram possíveis a partir dela por parte do seu

---

<sup>16</sup> Andrei Tarkovski, op. cit. p. 141.

"registador", como irão sê-lo igualmente por parte do seu "receptor", mas está **sempre** inscrito no seu seio um **anúncio de realidade**. Por isso mesmo é que Christian Metz declara que

«Há que distinguir dois problemas diferentes: de um lado, a impressão de realidade provocada pela diegese, pelo universo ficcional, pelo "representado" próprio de cada arte; e, de outro lado, a realidade do material empregue em cada arte para os fins da representação; de um lado, é a impressão de realidade, do outro a percepção da realidade, isto é, todos os índices de realidade incluídos no material de que cada uma das artes da representação dispõe.» (...) «O segredo do cinema é conseguir meter muitos índices de realidade nas imagens, as quais, assim enriquecidas, continuam no entanto a ser percebidas como imagens.»<sup>17</sup>

Embora consistindo numa das questões que mais polémica e divisões provoca no seio dos teóricos do cinema (e por duas razões: pela dificuldade que a relação "imagem-objecto" levanta por si mesma, e pelas diferentes concepções de cinema - do que o cinema **deve** ser -que atravessam a história<sup>18</sup>), porque o espaço é curto faria uma síntese possível dessa história com a ajuda de Paulo Filipe Monteiro:

«Mitry fará a ponte entre "o realismo revelatório de Bazin (cinema amarrado ao real que ele duplica) e o cinema-discurso do semiólogo (cinema francamente irreal porque discurso inscrito nas convenções das várias linguagens nele presentes)". A fórmula de Mitry será: no

---

<sup>17</sup> Christian Metz, op. cit., pp 26 e 28, respectivamente.

<sup>18</sup> Dividiria assim Tarkovski os dois campos possíveis: «Os artistas dividem-se entre aqueles que criam o seu próprio mundo interior e aqueles que recriam a realidade», Andrei Tarkovski, op. cit., pp 140-141. Dividiria assim Bresson as duas formas possíveis: «1° Le réel brut enregistré tel quel par la caméra; 2° ce que nous appelons réel et que nous voyons déformé par notre mémoire et de faux calculs.», Robert Bresson, op. cit., p. 79.

cinema o real organiza-se em discurso e, nessa transformação, algo se acrescenta (uma intencionalidade) e algo se perde (do real não mediado).»<sup>19</sup>

E com a tese de Mitry concordo no que contém de reconhecimento que, se algo se perdeu desse real não mediado **foi a própria intencionalidade** que se lhe acrescentou, o que é dizer, esse real é mantido mesmo que re-lido, ou, melhor, esse **real é condição da re-leitura** que a intencionalidade lhe empresta. Assim, toda a imagem (da realidade) é "retirada da vida", mesmo quando se sabe que é **selecção** feita por aquele que a "retira". No fundo, do que falamos quando falamos de selecção é de manipulação da realidade - e de quanto só pode haver "manipulação" (manipulador) se houver "com que manipular" (os materiais).<sup>20</sup> Que da vida se retirem outras vidas me ocuparei de seguida.

### 3) *é essência ontológica do cinema ser "imagem insuflada de vida".*

Quando nos ocorre a ideia de um "insuflamento de vida" é porque o horizonte que temos em mente é o **ser** constitutivo, substancial, determinante, estrutural, sem o qual algo não é o que pode ou almeja ser. Daí a imagem ter que estar "insuflada de vida" para que um filme possa ser,

---

<sup>19</sup> Paulo Filipe Monteiro, op. cit., p. 77.

<sup>20</sup> Cf, a este propósito, quanto **todo** o cinema é, de raiz, **selecção**, desde que as que já fomos entrevedo nos pontos anteriores (selecção dos meios técnicos, selecção na montagem, selecção no ritmo e no movimento ou na ausência dele, etc), até a uma das mais óbvias mas muitas vezes esquecida, e que aproveito agora para, através de outrem, referir: « Os limites da tela são seleccionados geometricamente, de forma bem definida. Tudo em volta deles é sombra. Existe o que está na tela - um bombardeiro de fótons organizados - e existe o que não está na tela - o escuro, o imperceptível, o invisível. E, mesmo dentro daquele luminoso espaço rectangular, somente as imagens bem definidas são visíveis, aquelas que estão em foco; todas as outras são nebulosas e os nossos olhos simplesmente ignoram-nas.», Jean Paul Carrière, *A Linguagem Secreta do Cinema*, p.65. Por isso concluo, com o mesmo autor, «O cinema é {mesmo} o grande seleccionador.», op. cit., mm p.

na realidade, **cinema**, e não meramente um filme. Daí ser essência **ontológica** do cinema a imagem estar "insuflada de vida".

Está-o, antes de mais, porque o filme constitui uma realidade individual e única, com uma história, um formato e uma duração próprias, e que nada, salvo a corrosão do tempo ou a incúria dos homens, pode apagar. Mas não é aqui que reside a sua "chave" ontológica, pois, por exemplo, também não é por eu editar um livro (também ele "realidade individual e única, com uma história, um formato e, neste caso, uma dimensão próprias, e que nada, salvo a corrosão do tempo ou a incúria dos homens, pode apagar") que ele pode ser considerado literatura. A "chave" encaixa só se a "fechadura" for outra: uma visão do mundo.

Exactamente por isso eis-nos enfim chegados ao cerne de todas as questões: o cinema é uma produção dos homens, e, por vezes, chega a ser **humana**. Se, no ponto anterior, referi que a expressão "imagem retirada da vida" dizia respeito, também, à "vida" enquanto realidade subjectiva, igualmente factual, dos indivíduos, da qual me ocuparia no presente momento, convém então desenvolver por que é que só agora irei falar de **pessoas**, e até aqui poderei ter falado só de **indivíduos**.<sup>21</sup>



Podemos introduzi-lo da mais imediata maneira:

«O verdadeiro autor do filme é o realizador, da mesma forma que o argumentista é o autor do argumento. (...) Se o mesmo argumento for filmado por dois realizadores diferentes, teremos dois filmes diferentes, o que prova que o autor do filme é exactamente o realizador.»<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> "Poderei". O que determina se foram meros indivíduos ou verdadeiras pessoas os que estiveram envolvidos tanto no fabrico como na recepção deste cinema "ilusão de imagem viva", "imagem animada" e "imagem retirada da vida", é, veremos, os filmes em questão serem ou não "imagem insuflada de vida".

<sup>22</sup> Christian-Jacque, cit. por Gérard Betton, *Estética do cinema*, p. 84.

Podemos declará-lo da mais mediata maneira:

«Mais cedo ou mais tarde, o tempo irá revelar, inexoravelmente, o vazio de qualquer obra que não seja a expressão de uma visão única e pessoal. Pois a criação artística não é apenas uma maneira de articular informações que existem objectivamente, cuja expressão requer apenas certa capacidade profissional. Em última análise, ela é a própria forma de existência do artista, o seu único meio de expressão, exclusivamente seu.»<sup>23</sup>

Isto é: consoante o autor, assim a obra; consoante a obra, assim o artista.

É isso que vou tentar desenvolver, mais uma vez usurpando a palavra de outros:

*1. consoante o autor, assim a obra:*

«O realizador escolhe uma determinada cena para filmar. Nesta cena, pode excluir objectos, ocultá-los com outros, evidenciá-los e, no entanto, não alterar a realidade. Pode aumentar ou diminuir o tamanho dos objectos, tornar objectos pequenos maiores do que os grandes ou vice-versa. Pode pôr ao lado, atrás, no meio de outros, objectos que estão totalmente separados no espaço e no tempo. Pode realçar aquilo que é importante, por muito pequeno e imperceptível que seja e permitir, assim, que a parte represente o todo. Pode deitar o que está de pé, e levantar o que está deitado, pôr em movimento o que está parado e parar o que se move. Elimina áreas inteiras da percepção sensorial realçando, deste modo, outras, colocando-as no lugar das que retirou. Pode fazer falar um mundo e assim interpretar o som. Apresenta o mundo não só objectivamente mas também subjectivamente. Cria novas realidades, em que as coisas podem ser multiplicadas; pode inverter os seus movimentos e acções, distorcê-las, atrasá-las ou acelerá-las. Dá vida a mundos mágicos onde não existe a

---

<sup>23</sup> Andrei Tarkovski, op. cit., p. 121.

gravidade, onde forças misteriosas fazem mover objectos inanimados e onde objectos partidos voltam a ficar inteiros. Cria relações simbólicas entre acontecimentos e objectos que não têm qualquer ligação na realidade. Altera a estrutura da natureza para fazer palpitar, sair fantasmas de corpos e espaços concretos. Detém o progresso da natureza e das coisas e petrifica-as. Dá vida à pedra e fá-la mover-se. Do espaço caótico e ilimitado cria belas imagens, com um significado profundo.»<sup>24</sup>

Desta belíssima descrição se retira quanto é daquilo que se faz do poder de selecção que o realizador detém no momento de cada *take*, na altura da montagem, da planificação do filme e da concepção prévia que o percorre, que um filme é, ou não, produto de um **autor**. Como diria Jean Renoir, «Dans ce domaine que l'emphase contemporaine baptise du nom de création, les plus grands se reconnaissent à leur pouvoir de bâtir et de doter de vie le monde dans lequel ils évoluent.»<sup>25</sup>

## 2. consoante a obra, assim o artista:

«Le style est nécessaire pour fixer l'inspiration dans une forme artistique. C'est par le style que l'artiste fond les multiples détails en un tout, par le style qu'il fait voir aux autres son sujet avec ses propres yeux. (...) C'est par le style qu'il [o realizador] insuffle à l'oeuvre cette âme qui en fait de l'art. (...) Il nous [aos realizadores] appartient d'élever le film du plan de l'industrie à celui de l'art.»<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Rudolf Arnheim, op. cit., p. 108.

<sup>25</sup> Jean Renoir, *Le passé vivant*, p. 114, subl. meu.

<sup>26</sup> Carl Th. Dreyer, *Refléxions sur mon métier*, p. 66.

Desta breve e certa consideração sobre o estilo do cineasta se percebe quanto é daquilo que se faz da capacidade de **ver** que o realizador manifesta ao longo da sua filmografia, e para com cada obra sua, que um filme é, ou não, produto de um artista. E que é a noção de estilo - pela sua constância, consistência, veracidade e maturação ("insuflada de vida", portanto) - que demarca a fronteira entre o tarefeiro e o autor, o realizador e o cineasta, em síntese, o indivíduo e a pessoa. Ou, como diria Peter Wollen (desde que leiamos "realizador" por "cineasta" e "*metteur-en-scène*" por "realizador"):

«O que a teoria de autor demonstra é que o realizador **não está simplesmente a dirigir** a concretização de um texto preexistente; não é, ou não necessita ser, **somente *metteur-en-scène*.**» pois «O trabalho de um autor possui uma dimensão semântica, não é puramente formal, enquanto o de um *metteur-en-scène*, ao contrário, não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinemáticos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma peça.»<sup>27</sup>

Contudo, não só na figura do cineasta se esgota a "chave ontológica" que transmite realidade ao cinema. Há o outro lado da cadeia, o da recepção, o do espectador.<sup>28</sup> Não é pacífico que todo o realizador trabalhe sempre para o espectador do lado de lá do ecrã - mas isso não é impeditivo de três coisas em simultâneo:

a) que sem espectador, sem o *olhar* do espectador, sem o momento desse confronto, o filme, de uma certa maneira, nem sequer existe (cf. «Estou no cinema. Assisto à projecção do filme. *Assisto*. Tal como a parteira que assiste a um parto e que, ao fazê-lo, assiste a parturiente, eu estou presente no filme segundo a modalidade dupla (e, não obstante,

---

<sup>27</sup> Peter Wollen, *Signos e significação do cinema*. 113 e p. 80, respectivamente, subls. meus.

<sup>28</sup> Unicamente por razões que se prendem com limitação do espaço não consagrei um item específico para esta

única) do ser-testemunha e do ser-adjuvate: vejo e ajudo. Ao ver o filme eu ajudo-o a nascer, a viver, visto que é em mim que viverá e porque é feito para isso: para ser visto, isto é, para não existir senão perante o olhar.» - Christian Metz<sup>29</sup>);

b) que o espectador, em consonância com o que acabei de citar, deixe "de trabalhar" (com e a partir de) no filme desse cineasta;

c) que o espectador possa alguma vez constituir o "espectador-ideal" (no sentido em que Umberto Eco usou a expressão "leitor-ideal" para a literatura) de um filme.

Mas o que me interessa aqui realçar é que, entre estas diferentes possibilidades - diria, em resumo, entre a do espectador como figura de um homem imaginário (Morin) ou a do homem vulgar do cinema (Scheffer) -, se demarca a linha entre dois tipos de cinema, e da sua respectiva recepção<sup>30</sup>. Facilitando bastante, diria que entre o "cinema industrial ou comercial" e o "cinema-arte". E, portanto, a observação acima de Peter Wollen deve ser tida em conta quanto ao realizador, pois a mesma diferença pode ser apontada para com o espectador.

O filme **activa** o espectador, em três dimensões que se revelam como três tarefas: «sinalizando a *presença* da pessoa a que se dirige, um *lugar* preciso para ele e o *trajecto* que ele

---

questão, embora também convenha frisar, como Francesco Casetti em *El film y su espectador*, que pouco se tem reflectido e produzido ao nível teórico sobre ela.

<sup>29</sup> *O significante imaginário*, p. 97.

<sup>30</sup> Vide João Mário Grilo, *A ordem do cinema*, p. 55: «*Homem vulgar do cinema* (...) que é necessário opôr ao domínio exercido, na antropologia do cinema, pela figura de um hipotético *homem imaginário* (extraordinário?) (...). Em traços gerais, pode dizer-se que, para scheffer, o imaginário do cinema não é a "projectão" do imaginário dos espectadores, mas o imaginário das próprias imagens, isto é, o espectador mesmo. O homem vulgar é, portanto, o sujeito imaginado pelas imagens, como "homem sem qualidades". Na invenção do cinema, o que interessa, sobretudo, Scheffer, não é a invenção maquínica de um dispositivo de "ilusões"; é a invenção de um novo sujeito, de um novo homem (de um homem imaginado) e a sua inscrição numa arqueologia do corpo e numa história das civilizações.».

deve percorrer.»<sup>31</sup> O espectador **deve**, pois, entender os sinais, encontrar o lugar e seguir o trajecto. Pode não o fazer, mas aí não terá visto o filme, tal como um leitor que, por exemplo, não dominasse o japonês não teria lido poemas *haiku* porque estavam escritos nessa língua (a da origem deles e não a do leitor, quero dizer). Digamos que "a língua" daquele filme lhe terá escapado. Aquele outro que, pelo contrário, domina a história, a estética e a linguagem cinematográfica ao ponto de, pelo menos, saber distinguir uma ideia ou imagem propriamente cinematográficas daquelas outras que poderiam ter sido meramente audiovisuais, aquele que é arguto ao ponto de desconstruir e, logo, distinguir, um filme de uma obra, um realizador de um cineasta, esse poderá confrontar a sua própria visão com a do cineasta.<sup>32</sup> Assim, temos dois tipos de espectadores em confronto: aqueles que, também eles, insuflam vida aos filmes que vêem, que vão carregar consigo, que vão substituir por outros, que vão preferir a outros, e aqueles que, ao contrário, são receptáculos inertes das imagens disparadas pelo ecrã, para quem todas elas se nivelam pela mesma indiferença - a que resiste ao exercício da inteligência.

Eis porque agora me é permitido retomar a ideia de que o próprio filme, enquanto tal, toma uma realidade que, também ela, está "insuflada de vida":

«Se filmar é um acto de liberdade, pois "a liberdade é olhar em volta", é preciso ter em conta, em primeiro lugar, aquilo que se filma e, depois, a maneira como se filma aquilo que se filma. Filmar implica, portanto, a existência de um referente que é exterior ao filme: o real

---

<sup>31</sup> Francesco Casetti, *El film y su espectador*, p. 14. Toda esta obra se preocupa em explicar como.

<sup>32</sup> Cf. «A aceitação do cinema como visão do mundo não se aplicava apenas aos cineastas, aos escritores e aos produtores, mas também aos espectadores, na medida em que o regime de consumo e fruição dos filmes no período clássico [em qualquer um, diria eu] é indissociável da sessão na sala escura, onde a projecção das imagens no ecrã surge como a materialização volátil de um imaginário colectivo partilhado em rituais de reconhecimento.», Eduardo Geadá, *Os mundos do cinema*, p. 360. Pelo menos se entendermos por "rituais de reconhecimento" os que se podem processar entre espectador e cineasta.

social concreto que lhe serve de modelo e de caução. Porém, filmar implica também a existência de um outro referente que é interior (inerente) ao filme: o tipo de imagens e de sons que o filme produz, o discurso que o próprio filme forma e se transforma.»<sup>33</sup>

Se esse discurso transportar uma visão pessoal do autor-artista-cineasta e for acedido por um espectador que impregne a sua própria visão nele após o "encontro de horizontes" entre as duas pessoas e as duas obras em causa, então o filme em si pertencerá ao "chaveiro ontológico" de que tenho estado a falar. E só àquele que a ele pertencer, que tiver alcançado esse estatuto, poderá acontecer o fluxo migratório de que fala Jacques Aumont<sup>34</sup>. Em última instância, é essa a prova final de um filme - o da resistência à passagem do tempo e da memória.

*Depois de tudo: é essência do cinema ser "ilusão de imagem viva".*

Como vimos, nos filmes pode ou não haver uma utilização artística daquilo que os constituem, desde a captação aos meios através dos quais ela é produzida, às opções técnicas e formais, aos desejos que os movem ou às visões que os percorrem. Como igualmente pode deles haver uma interpretação artística, saiba o espectador, ou não, ser suficientemente consciente de que «A manipulação feita pelo cinema pode tornar-se mais visível ou mais invisível, mas, ainda assim, haverá sempre uma parte de visível na manipulação que se queira invisível, e uma parte de invisível na manipulação que pretende ser visível.»<sup>35</sup> Como vimos, podem os filmes em si ser, ou não, manifestação concretizada de arte. Todas estas possibilidades se inserem num conjunto que

---

<sup>33</sup> Eduardo Geadá, *Cinema e transfiguração*, p. 165.

<sup>34</sup> «As imagens do cinema não escapam ao destino habitual das imagens: migram como elas. São copiadas de filme para filme, retomadas, citadas, desfeitas para serem refeitas, reproduzidas, num jogo em que os seus valores de origem não cessam de ser interpelados.», Jacques Aumont, "Migrações", *O que é o cinema?*, p. 133.

<sup>35</sup> Paulo Filipe Monteiro, op. cit., p. 82.

as abraça e veicula: o cinema desenvolve, por si mesmo, um sistema de abstracção, de discurso e de ideacção, segregando uma linguagem, isto é, uma lógica e uma ordem - uma razão, para utilizar a expressão de Morin -, que maravilha porque complexifica: o cinema é (não esquecer essa premissa inicial) portador de magia - da magia de ser "ilusão de imagem viva". E sem ela nenhuma das outras teria visto, sequer, "a luz do ecrã".

A minha conclusão socorrer-se-ia, pela última vez, daquele jeito didáctico que Roudolf Arnheim tem de redigir as suas sínteses:

«O cinema nasceu, em primeiro lugar, do desejo de registar mecanicamente acontecimentos reais. Só depois do cinema se ter tornado uma arte é que o interesse passou da simples questão de assunto para os aspectos da forma. O que até à altura se resumia no registar de certos acontecimentos reais, transformou-se então na aspiração de representar objectos por meios especiais, característicos do cinema. Estes meios impõem-se por si próprios, mostram-se capazes de fazer mais do que apenas representar o objecto requerido; dão-lhe forma, estilo, evidenciam características especiais, tornam-no vivo e decorativo. A arte começa onde a representação mecânica termina.»<sup>36</sup>

Altura, portanto, de virar a página, aprofundando outras abordagens que a passagem «a arte começa onde a representação mecânica termina» exige e aconselha.

---

<sup>36</sup> Rudolf Arnheim, op. cit., p. 52.

## 1.2. - Os domínios do cinema

*«Existe a sétima arte; a oitava, diz-se, é a de fazer dinheiro com a sétima.»*

García Escudero, *Vamos falar de cinema*, p.27

Esclareço previamente que por "domínios do cinema" entendo, neste contexto, as vertentes em que, metodologicamente, podemos dividir o domínio que o cinema exerce e o domínio que sobre ele é exercido - indústria, arte e público, inextricavelmente ligados entre si, como espero vir a demonstrar.

Tal como em muitas outras manifestações que raíam - ou são deveras - o âmbito artístico, o cinema é composto por uma tensão essencial desde que, no seu caso, há mais de 100 anos, despontou através do cinematógrafo dos Lumière ou do kinestoscópio de Edison: a que opõe, ou dispõe, ou entretece, indústria e arte, sendo que por "indústria" também se entende a vertente "comércio". Vejamos: sem a indústria do papel e sem postos de venda como as livrarias não haveria literatura; sem a indústria das tintas e sem postos de venda como as papelarias não haveria pintura; sem as indústrias das pedreiras e sem os postos de venda como as transformadoras não haveria escultura. Pois bem, sem a indústria cinematográfica (ao nível dos meios tecnológicos ao dispôr como ao nível mais básico dos financiamentos necessários) e sem postos de venda (as empresas de distribuição e as salas de cinema, em primeiro lugar, a difusão televisiva e o suporte vídeo, em segundo lugar) não haveria cinema.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Para além de que, como bem nota Rudolf Arnheim, op. cit., p. 17, «O cinema assemelha-se à pintura, à música, à literatura e à dança no seguinte aspecto: é um meio de expressão que pode, embora não seja necessário, conduzir a resultados artísticos. Os postais coloridos, por exemplo, não são arte nem pretendem sê-la. O mesmo acontece com as marchas militares, as autobiografias ou o *strip-tease*. E os filmes não têm que ser necessariamente arte.» Já eu própria, no ponto anterior, tinha frisado esta questão. Contudo, e como se irá ver melhor, não é só este paralelismo

No entanto, se causa alguma estranheza o simples facto de listar quanto à literatura, à pintura ou à escultura, os problemas de produção e comercialização desta maneira (como se fosse um facto que nenhuma delas depende de tais condições, e, bem pelo contrário, cada uma delas unicamente necessita de quem a crie para que exista enquanto manifestação artística), contudo, quando é do cinema que falamos, raras vezes se destrinçam tais campos. A relação "indústria/arte" desperta tal polémica e tais ardorosas paixões que somos levados a considerar que nela reside a essência mesma do cinema. Como espero ter demonstrado no ponto anterior deste capítulo, essa é uma falácia relativamente fácil de desconstruir. Todavia, e para evitar qualquer ligeireza de análise que poderia ser confundida com demissão teórica, debruçar-me-ei agora sobre aquelas que, em minha opinião, são as três diferentes razões para que tal confusão tantas vezes se instale: as astronómicas quantias envolvidas, tanto de custos como de receitas<sup>38</sup>; as relações entre "indústria" e "criação artística" reveladas pela história do cinema, relações diversas consoante as épocas e os países; as múltiplas funções inerentes ao cinema no que respeita à sua relação com o consumidor. Inexoravelmente ligadas entre si, explicam o cinema e os seus domínios.

O cinema sempre foi um negócio. E sempre foi um negócio caro, e de risco.

Sempre foi um negócio porque, fosse em França ou nos Estados Unidos da América, os que patentearam as suas máquinas de registo de movimento real e de projecção de tal movimento

---

(por mais que actuais correntes desconstrucionistas o desejassem rebater...) que é possível estabelecer entre "cinema" e "outras artes".

<sup>38</sup> Por exemplo, TITANIC, de James Cameron (1998), primeiramente orçamentado em 125 milhões de dólares, acabou por custar 250 milhões, e obteve lucros totais de 1,8 biliões de dólares (fonte: Anne Thompson, *Première*, Fev. 99). Mas logo desde o início do século o panorama era igualmente assombroso: O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO, de David Griffith, (1915), custou mais de 100.000 dólares e rendeu vinte milhões de dólares - à época... (fonte: Georges Sadoul, *História do cinema mundial*, p. 152).

- Louis e Auguste Lumière, no primeiro caso, Thomas Edison, no segundo<sup>39</sup> -, não só tiveram que investir dinheiro na invenção e fabrico de tais máquinas quanto rapidamente se tornaram empregadores de legiões de operadores (de câmara), enviados a vários locais do globo para registar, em pequenos filmes de um minuto, as gentes e as tradições mundiais. E se desde o início da década de 90 já as máquinas rodavam (1891, no caso de Edison, 1895, no caso dos Lumière), e, portanto, pessoas podiam assistir ao que elas haviam registado, não inocentemente se convencionou como sendo o início do cinema a data de 28 de Dezembro de 1895, isto é, da sessão que os Irmãos Lumière levaram a cabo no "Grand Café" de Paris, no *Boulevard des Capucines* - primeiro, porque a sessão foi pública, isto é, para um número colectivo de indivíduos; depois, porque foi paga<sup>40</sup>. Logo, bem cedo dois destinos do cinema se juntaram: aliança entre comércio e indústria (para retorno do investimento inicial) e divertimento social. Assim, não foi por acaso que durante os seus primeiros anos as "fotografias com vida" tenham sido complemento de espectáculos de *vaudeville* ou de circo. E se rapidamente os espectadores se começaram a aborrecer com os temas invariavelmente tratados em tais filmes - registos da vida

---

<sup>39</sup> Refiro somente aqueles cujas máquinas, ou seus componentes, acabaram por se vulgarizar neste contexto. Muitas outras existiram, à época, por vezes não sendo mais do que adaptações dos princípios teóricos, físicos e mecânicos das primeiras, ou estas adaptações das outras (é o caso do Vitascópio de Edison, que não era mais do que o Fantascópio de Francis Jenkins e Thomas Armat). Dessa lista de nomes que se perderam para a história, salvo a especializada, fazem parte Birt Acre e Robert William Paul, na Grã-Bretanha, Eugene Laste e Woodville Latham, nos EUA, Max Skladanowski, na Alemanha, Joly e Grimoin-Samson, em França, ou Casler, também dos EUA. Como exemplo da imensidade de pessoas e artefactos envolvidos, em 1896 havia, só em França, 129 patentes...

<sup>40</sup> A este propósito, convém fazer o seguinte esclarecimento: *La sortie des usines Lumière*, primeiro filme rodado pelos dois irmãos, em Março de 1895, fora mostrado, juntamente com outros, logo a 22 de Março num congresso científico. Mas já a partir de Abril de 1895, nos EUA, Thomas Edison promovia o visionamento pago dos filmes inseridos no seu Kinetoscópio (e em França logo em Setembro desse ano), só que, pela própria estrutura do aparelho, tal espectáculo era meramente individual (o pagante tinha que espreitar por um óculo). Assim, cinema enquanto espectáculo pago, colectivo, projectado em ecrã em sala escura, só aconteceu efectivamente com o cinematógrafo dos Lumière na data indicada.

quotidiana -, e passou a querer assistir a filmes de ficção (numa óbvia transferência entre a vivência das histórias de fadas e a magia das imagens em movimento e num compreensível desejo de que o cinema permitisse a relação efabulatória que o teatro e a ópera até então tinham cumprido em exclusividade), o avanço técnico que possibilitou a colagem de bobines diversas, aumentando a duração dos filmes, potenciou que eles registassem agora cenas mais longas, como as de competições desportivas<sup>41</sup>, ou, logo a partir de 1897, os desejados filmes de ficção (de propaganda política - TEARING DOWN THE SPANISH FLAG, de John Stuart Blackton -, de acção - ATTACK ON A CHINESE MISSION, de James Williamson -, western - THE GREAT TRAIN ROBBERY, de Edwin Potter, entre outros) ou de fantástico (pela mão de Méliès), o que manifesta quanto a incipiente indústria se soube adaptar os filmes às exigências do público, ou, pelo menos, à sua pressão (sendo que a "pressão do público" se manifesta pela sua **ausência** das salas).

Destaque para o último autor citado: Georges Méliès (1861-1938), ilusionista que rapidamente percebeu as imensas potencialidades de "trucagem" que o cinema possibilitava, é tido, e bem, como o primeiro manipulador - e, nesse sentido, autor e artista - da 7ª Arte. Daí esta minha referência mais alongada. A ele se devem não só inesquecíveis ícones da história do cinema, mas também a abertura de uma companhia de produção logo em 1896 e de um estúdio de filmagens em 1897. Não admira que tenha sido ele, ainda no século XIX, a, pela primeira vez, juntar três cenas diferentes para constituir um só filme - *La Lune a un mètre* -, ou a iniciar a "mudança de vista" (que viria a corresponder ao corte e ao *raccord*, técnicas de montagem) no

---

<sup>41</sup> Parece ter sido nos EUA, pelas mãos de Enoch Rector, que, a 17 de Março de 1897, tal expediente foi pela primeira vez utilizado, tendo constituído um tal sucesso que se poderá dizer que tal ano viu aparecer o "cinema desportivo". Cf. Manuel Cintra Ferreira, *Os anos do cinema*, António Cabrita e al, p. 7.

seio de um mesmo filme, ou a usar, provavelmente pela primeira vez, a técnica de sobreimpressão e de duplas ou múltiplas exposições. Como sintetizou Edgar Morin: «Da mais realista das máquinas imediatamente surge o fantástico: a irrealidade de Méliès é tão flagrante quanto a realidade dos irmãos Lumière o tinha sido.»<sup>42</sup> Sintetizaria eu: com Méliès é a magia, o sonho, a imaginação e a manipulação que são descobertas para o cinema - é a arte cinematográfica que conhece o seu progenitor.

Donde, foi tudo menos casual que os empresários tenham olhado para o cinema como forma emergente de mercado. O pioneiro mais brilhante e de maior sucesso foi o francês Charles Pathé, que montou os primeiros estúdios, que fabricou aparelhos a partir da compra de patentes do cinematógrafo e película (roubando a exclusividade mundial de Kodak), que produziu (sob direcção técnica de Ferdinand Zecca) centenas de filmes (só em 1903 foram 500), que pressentiu que na criação de uma "rede internacional" de exibição dos filmes estava o futuro desta nascente indústria (Méliès, por exemplo, entrega-lhe a distribuição dos seus...). De 1903 a 1909, a Casa Pathé domina o mundo inteiro: abre agências em todo o mundo (Londres, Nova Iorque, Berlim, Moscovo, Bruxelas, Amsterdão, Barcelona, Milão, Calcutá, Varsóvia, entre outras), e investe na criação de um monopólio vertical. O fim do império Pathé sobreveio com a Primeira Guerra Mundial. Uma de muitas das vítimas europeias, nesta indústria do cinema, das guerras que assolaram a Europa no presente século.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, p. 51.

<sup>43</sup> Outras, de entre muitas, foram casas produtoras como a norueguesa Nodisk, a sueca Svenska ou a alemã UFA. Também em Itália e na Grã-Bretanha houve indústria cinematográfica. Todas elas tiveram o mesmo fim, e, sem simplificar excessivamente., pelas mesmas razões.

Nos EUA Carl Laemmle (futuro fundador da Universal Film) constrói o primeiro *nickelodeon*<sup>44</sup> em Chicago, em 1906. Mas já Alexandre Zukor, três anos antes, tinha adquirido um velho celeiro que adaptara para sala de cinema e pouco depois iniciara-se na produção (com Samuel Goldwin e Cecil B. de Mille funda a Paramount). William Fox (fundador da Fox), Jack Warner (fundador, com seu irmão William, da Warner Brothers), seguiram-lhes as pisadas. A rede de *nickelodeons* (em 1908 eram mais de 100, e um ano mais tarde mais de 10.000...) cobria os EUA. E, não por acaso, desses recintos de exibição a maior parte pertencia às empresas de produção citadas, que se viriam a transformar em algumas das *majors* que ainda hoje operam.

De todos eles um destaque é obrigatório: Adolph Zukor. Tal como podemos sinalizar a progenitura do "cinema-arte" com Méliès, é a Zukor que devemos atribuir a do "cinema-indústria ou cinema comercial". A ele se deve quase tudo: em 1912 teria, no seguimento dos "Films d'Art" franceses, a ideia de produzir filmes com "actores famosos em peças famosas" e, assim, lançar a base da supremacia de Hollywood (alicerçada em **estórias** - inicialmente adaptadas da literatura e do teatro, depois obra dos autores de argumentos originais, com estruturas e códigos dramáticos que ainda hoje reconhecemos nos filmes norte-americanos -, e em **actores** que o sistema se encarregaria de metamorfosear em "estrelas": o *star-system*). A ele se deve a divisão dos filmes em duas categorias (as de Classe A, com maiores recursos de produção, dirigidas pelo melhor técnico, Edwin Potter, e vocacionadas para a classe média/alta, e as de Classe B, escritas para o gosto popular). A ele se deve a decisão de consagrar, em primeiro lugar,

---

<sup>44</sup> A origem deste nome advém da junção das duas palavras que o compõem - "nickel" e "odéon", nomeando os espaços de exibição de filme cuja entrada era unicamente de um "níquel", dando direito a ver todas as sessões programadas. Duraram cerca de uma década, até serem progressivamente substituídas pelos "palácios de cinema".

«a longa metragem de ficção como sendo o núcleo essencial da actividade lucrativa do cinema industrial. Em segundo lugar, a concepção de que o valor mercantil dos filmes assenta sobretudo no nome dos actores capazes de estabelecer uma forte relação afectiva com o público [e o caso do contrato que Mary Pickford o fez assinar determinou a própria história do cinema]. Em terceiro lugar, a ideia de que a melhor maneira de proteger comercialmente todos os filmes da mesma produtora consiste em distribuí-los em conjunto - prática designada por *block booking* -, impondo os produtos menores ou imprevisíveis no mesmo pacote obrigatório onde se incluem os filmes que apresentam a mais-valia mítica das estrelas da companhia.»<sup>45</sup>

A ele se deve a aposta em que a matéria-prima do cinema não sejam nem o realizador, nem o argumentista, o cenarista ou o figurinista, ou, mesmo, o produtor, mas sim os actores, que o público conhece e venera. A ele se deve então o desenvolvimento do *star-system*, através da divinização das "estrelas" a partir de cuidadosas elaboriosas campanhas publicitárias, e da distinção entre salas de *first run* e salas de *reprise* - obrigando assim os detentores das salas a fazer tudo para estar sempre entre as primeiras, dada a apetência fanática dos espectadores em aceder o mais cedo possível aos novos filmes das actrizes e actores que amava - e as receitas que daí advinham. Que B.P. Schulberg, seu colaborador para o sector da publicidade, tenha intuído que o astronómico contrato imposto por Mary Pickford a Zukor seria a melhor "campanha publicitária gratuita" (bastaria fazer chegar essa informação à imprensa para atrair ainda mais espectadores e "reforçar a imagem olímpica das estrelas"), e que se deveriam divulgar

---

<sup>45</sup> Eduardo Geadá, *Os mundos do cinema*, p. 31. É neste autor que me estou a basear nesta digressão sobre Zukor. Para detalhes do contrato imposto por Mary Pickford, ver, nesse livro, pp 31-34. Basta dizer que, com ele, o seu *cachet* foi fixado nos 104.00 dólares ao ano e que, quando renegociado um ano depois, foi estabilizado em 1 milhão de dólares por dois anos (à época!). Como diz Georges Sadoul, nem hoje há um único actor de cinema a ganhar tanto (vide *História do cinema mundial*, vol I, p. 156)

publicamente os valores da produção que passariam a constituir, por si mesmos, uma mais-valia acrescentada aos filmes, só ajudou ainda mais a que Zukor seja, nesta história, o verdadeiro pai fundador da indústria tal como hoje a conhecemos. É que ele, contrariamente a Pathé, não teve pela frente nenhuma Guerra Mundial...

Paralelamente, o lançamento da Biograph, nos EUA, *trust* reunindo os principais produtores americanos, que não só inicia uma guerra sangrenta contra os "produtores independentes" como promove a concentração vertical dos três ramos da indústria (produção, distribuição e exibição - como exemplo deste último, em 1910 adquire 57 casas distribuidoras, passando de 5281 para 9480 o número de salas que controla), bem como, noutra vertente, e, em 1909 (por iniciativa de Méliès, curiosamente), ter-se realizado em Paris o Congresso Internacional dos Fabricantes de Filmes onde foi decidida a unificação internacional das perfurações na película (lateral e rectangular, como a de Edison) e a cessação da venda directa de filmes, substituída pelo seu aluguer<sup>46</sup>, completam o quadro necessário a compreendermos melhor o que no ponto "Público e mercado, hoje" se desvendará.

Para finalizar, bastará referir que as facetas mais marcantes decorrentes deste início da história do cinema, que clarificam e definitivamente organizam, económica e socialmente, as vertentes "indústria" e "arte" como até hoje as encontramos, confirmarão aquilo que já se explicitou:

### *1. O produtor*

Nos EUA foram dois cineastas - David W. Griffith e Eric von Stroheim - que, por mais paradoxal (e irónico) que pareça, determinaram em definitivo que a figura mais importante da 7ª

---

<sup>46</sup> Esta última informação recolhida em Manuel Faria de Almeida, *História do Cinema*, p. 3.15 (*sic*).

Arte naquele país se tornasse a do produtor. O primeiro, unanimemente considerado como um dos "pais primitivos" da linguagem cinematográfica, nas mais de 500 curtas-metragens na Biograph, foi inventando e aperfeiçoando as principais técnicas e estilos cinematográficos - lógica interna do espaço de representação pelas regras de continuidade do *raccord*, efeitos perceptivos da montagem, utilização expressiva do grande plano, aumento do número de planos e diminuição da sua duração, variações de escala e de angulações, a importância do fora de campo, a montagem alternada e a montagem paralela, o *suspense* criado pelo corte na imagem, a elipse (para eliminar os tempos mortos da narrativa), a amplificação (para reforçar a emoção desendadeada pela sucessão das imagens), a direcção de actores em registo o mais verosímil e expressivo possível, etc. É quando se lança nas longas-metragens (imensamente longas) que a grandeza e a miséria deste genial homem se vão encontrar. NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO, de 1915, épico tão fascizante, racista e conservador quanto brilhante na concepção e realização, foi um lendário sucesso de público e um estrondoso caso de polémica, incluindo a judicial<sup>47</sup>; no seguimento, e para anular a imagem ideológica deixada por tal filme, em 1916 estreia INTOLERÂNCIA, espantosa e audaz obra contada em 4 partes doutras tantas cenas históricas de manifestação de intolerância entre os povos - «raiz de todas as formas de censura», como Griffith definiu<sup>48</sup>, particularmente radical nas técnicas da montagem alternada e paralela, difícil e exigente, tão magnífica artisticamente quanto desastrosa ao nível da bilheteira, tendo sido um lendário fracasso de público, o primeiro de Hollywood. Se NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

---

<sup>47</sup> Tendo havido a tentativa de proibir a exibição do filme, Griffith invoca a Primeira Emenda, reivindicando o direito à liberdade de expressão como um dos direitos inalienáveis do discurso artístico, em defesa do seu filme e respectiva inviolabilidade. Contudo, o Supremo Tribunal decidiu que não se poderia apelar a tal direito no caso do cinema por este ser só um mero espectáculo e negócio. Em 1952 é revista esta decisão - mas ela já passara a ter carácter de "sentença de morte" quanto à consideração da *movie industry* como arte cinematográfica.

<sup>48</sup> Cit. por Eduardo Geda, op. cit., p. 50.

tinha vencido as últimas resistências de muitos empresários face à possibilidade de o cinema ser, efectivamente, um bom negócio, INTOLERÂNCIA foi a primeira batalha perdida pela arte cinematográfica face à lógica industrial - e a última batalha perdida por Griffith a quem a indústria nunca perdoou tais prejuízos. Classifica João Mário Grilo os dois filmes como marcos da história porque:

«O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO é o modelo de filme que triunfa, quer dizer, que faz dinheiro, público, etc; INTOLERÂNCIA é o modelo do filme que não faz dinheiro, que falha. (...) O NASCIMENTO... é um filme que abre rapidamente para processos industriais. É um filme que se pode repetir. E a indústria de cinema - a indústria de filmes - está muito ligada a esse fenómeno da repetição. Ora INTOLERÂNCIA é um filme irrepetível. Digamos que nós podemos estar sempre a fazer a quinta parte de INTOLERÂNCIA. É um filme que está por cumprir, de alguma maneira; é um filme aberto. (...) Nesse sentido é para mim a obra cinematográfica por excelência, porque considero o cinema exactamente isso: a abertura, o inconformismo quanto às formas, quer dizer, "o que está fora das formas", o que inventa formas novas - recusa a conformação à ordem. E a descendência do INTOLERÂNCIA é conhecida, muito sanguinolenta porque várias pessoas foram martirizadas por causa dela...»<sup>49</sup>

Uma delas foi Eric von Stroheim, a cujo caso aqui apelo porque ainda é mais evidente quanto, na linha do que acontecera a Griffith, será o produtor e respectiva lógica meramente económica que determinará, para sempre, a ordem do cinema norte-americano. A disputa entre o realizador e Irving Thalberg (por João Mário Grilo considerado o verdadeiro "pai fundador" de

---

<sup>49</sup> João Mário Grilo, *Os bons da fita*, org. Anabela Moutinho, pp 61-62.

Hollywood<sup>50</sup>), na feitura e conclusão de GREED (1924), como durante os seus dois anteriores filmes, revela, de um lado, a obstinação do artista em moldar o filme à medida dos seus sonhos, das suas concepções, das suas necessidades - da sua criação: um filme sem vedetas, sem guarda-roupa de luxo, sem cenários estilizados, sem final feliz, e, no final da primeira montagem, com 10 horas de duração... -, e, do outro, a ausência de qualquer complacência por parte do produtor, que entrega a montagem final a um qualquer técnico dos estúdios para que o filme passasse a ter a duração *standart* exigida, a qual Stroheim recusava ser possível para o seu filme.

Com GREED Stroheim «vai criar um cinema da hipérbole e da realidade; contra o mito sociológico da vedeta, herói abstracto, ectoplasma de sonhos colectivos, vai reafirmar a incarnação mais singular do actor, a monstruosidade do individual. Se fosse preciso caracterizar numa só palavra, forçosamente aproximativa, o contributo de Stroheim, veria nele uma revolução do concreto.»<sup>51</sup>, classificou André Bazin.

Com GREED, pior para ele, vai perder todas as verdadeiras hipóteses de voltar a filmar em Hollywood como desejava e merecia, acontecimento simbolizado pela destruição, pelo fogo, do negativo do filme, ordenada por Thalberg para recuperar as partículas de prata da película, pequeno retorno de custos e enorme perda por danos à cultura da humanidade.

A única cópia que subsistiu já não era o filme que Stroheim projectara.

«Ao martirizar GREED, ao submeter o filme à rotina do estúdio, e à impessoalidade das suas linhas de montagem (onde o critério de trabalho passa pela disponibilidade e a "competência"), Thalberg liquidou o último grande projecto de autor de Hollywood, sabendo que esse gesto (que equivale, praticamente, a uma das "muitas mortes" de Griffith) não é,

---

<sup>50</sup> Para as razões detalhadas, vide João Mário Grilo, *A ordem no cinema*, cap. III "O nome, a voz, a visão (Irving Thalberg e a invenção de Hollywood)" e cap IV - "Figuras (I) (a forma e o uniforme)", pp 65-139

<sup>51</sup> Cit. in Eduardo Geadá, op. cit., p. 94.

simplesmente, um puro gesto de recusa mas um fortíssimo gesto de afirmação da (já) terrível maturidade do sistema.», sintetiza João Mário Grilo.<sup>52</sup>

Uma última palavra sobre aquelas vertentes inextricavelmente ligadas a esta crua realidade do domínio da figura do produtor na estrutura de Hollywood<sup>53</sup>: a estória, a estrela e o espectador.

A importância deste último é tal que Hollywood cedo (bem cedo, logo em 1914) descobriu o truque da *preview retake* para aferir a reacção do público antes da sua estreia e, a partir dela, compreender qual o gosto dominante nele - e sujeitar os filmes a tal gosto.<sup>54</sup>

Perante tal gosto, era necessário firmar um cânone sobre feitura de argumentos, o que aconteceu logo em 1920, com o livro de Anita Loos e John Emerson *How to write photoplays* (1920), verdadeira "bíblia" que, como palavra sagrada, ainda hoje me parece respeitada na produção norte-americana, como se poderá concluir da leitura da longa listagem que não resisto a esquematizar de seguida (apoiando-me, mais uma vez, em Eduardo Gêada<sup>55</sup>) e da sua semelhança com a de um qualquer filme norte-americano actual que tenhamos visto recentemente:

- o único tipo de histórias susceptível de interessar os produtores e originar um bom filme é o que oferece potencialidades dramáticas;
- por elas se entende a intensidade e o conflito, isto é, qualquer coisa que desequilibre a harmonia do mundo;

---

<sup>52</sup> João Mário Grilo, *ibid.*, p. 137.

<sup>53</sup> "Crua realidade" ditada por, diria João Mário Grilo, as "palavras de ordem" em Hollywood: produzir, generalizar, maquinar. *A ordem no cinema* é exactamente sobre elas.

<sup>54</sup> Vide, a este propósito, João Mário Grilo, *op. cit.* pp 81-82.

<sup>55</sup> Eduardo Gêada, *op. cit.*, pp 45-54.

- um argumento não deve consistir numa estória, mas numa intriga, cujo "nó" (*plot point*), constituído por obstáculos, obrigam o protagonista a tomar decisões que comprometem a evolução da narrativa;
- assim, é igualmente imprescindível haver um antagonista forte, decidido e ameaçador, que forme com o herói um par conceptual (o bom e o vilão, o herói e o "mau da fita");
- os idílios de amor são o tema de maior interesse para o público em geral, mas desde que contrariados por acções ou personagens que os perturbam;
- o filme deve ter rapidez e unidade de acção (tudo o que nele não contribua para revelar os personagens principais (que conduzem a narrativa e ilustam o tema), tudo o que não faça progredir a intriga no sentido da sua resolução final, deve ser, pura e simplesmente, eliminado;
- o herói - o protagonista - deve aparecer o mais depressa possível e deve estar sempre presente, seja fisicamente, seja através dos diálogos dos outros intervenientes;
- três regras canónicas para se desvendarem os fios da intriga são, a) a história deve atingir o ponto mais alto de interesse no clímax, imediatamente antes da resolução, b) a revelação deve coincidir com a explicitação do tema estruturante da ficção, e c) depois da grande cena, só há lugar para o final feliz: as histórias que não acabam bem dificilmente arranjam produtores, porque estes sabem melhor do que ninguém que o público não vai ao cinema para ficar deprimido (o final feliz de Hollywood o *feliz* é mais importante que o *final*, ao contrário da dramaturgia clássica teatral, na qual o *final* é mais importante que o *feliz*, dado que é o *fim* da peça).
- os protagonistas deverão estar em consonância com a "simpatia das estrelas", sem a qual não há argumento exequível no cinema industrial.

Daí o *star-system* ser uma necessidade em Hollywood. Instituição específica do grande capitalismo, na Europa produziu as suas divas nos anos 10 e 20 (Asta Nielsen na

Dinamarca, Francesca Bertini em Itália, Henni Portem na Alemanha, Greta Garbo na Suécia, por exemplo), os EUA pôde fazê-las permanecer até, pelo menos, os anos 50, porque, já o sabemos, mesmo com o *crash* da bolsa e a Grande Depressão que se lhe seguiu, não sofreu tão grandes crises económicas quanto a Europa. Pelo contrário, as divindades (cuja chama era alimentada por milhões de fotografias autografadas, revistas, *souvenirs*, etc) puderam ser sempre fabricadas - Rudolfo Valentino, Mary Pickford, Clara Bow, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson... E, como disse Edgar Morin,

«A estrela-objecto (mercadoria) e a estrela-deusa (mito) só foram possíveis porque as técnicas do cinema excitam e exaltam um sistema de participações que afecta o actor simultaneamente na sua representação e no seu personagem. É certo que a estrela não era e não é senão uma das **possibilidades** do cinema. Ela não estava necessariamente inscrita na natureza do meio de expressão cinematográfico, mas foi este que a tornou possível.» e ainda «O filme, máquina de desdobrar a vida, apela aos mitos heróicos e amorosos que se encarnam no ecrã, repõe em marcha os velhos processos imaginários de identificação e projecção de que nascem os deuses. A religião das estrelas cristaliza a projecção-identificação inerente à participação no filme.»<sup>56</sup>

Só que, para além disso, desse aproveitamento ou actualização daquilo que o cinema virtualmente transportava (até por causa da magia, e do fascínio, e da dimensão gigantesca da imagem, e dos imensos templos de cinema entretanto criados, alguns com 3.000 lugares - , era toda uma máquina bem oleada que o produtor colocava em marcha... Poucos sabem, mas

«A estrela tem duas vidas: a dos filmes em que entra e a sua vida real. Na verdade, a primeira tende a comandar ou a apagar a segunda. Na sua vida quotidiana as estrelas são condenadas a mimar a sua vida no cinema, vida votada ao amor, aos dramas, às festas, aos jogos e

---

<sup>56</sup> Edgar Morin, *As estrelas de cinema*, p. 97 e p. 74, respectivamente.

aventuras. Os próprios contratos as obrigam a imitarem a sua personagem de *ecrã*, como se fosse ela a detentora da autenticidade. (...) Buster Keaton estava condenado por contrato a nunca rir. Os contratos forçam, igualmente, a ingénua a levar uma vida casta, pelo menos em aparência, na companhia da mãe. A *glamour-girl*, inversamente, deve mostrar-se nos clubes nocturnos de braço dado com cavalheiros pelos produtores.»<sup>57</sup>

Mais esclarecedor não poderia haver.

## 2. O cineasta

Tinha sido a Europa a conquistar a classe média (culto e letrado) para o espectáculo cinematográfico (demasiado associado ao gosto popular de entretenimento), através da caução da literatura e da arte de representar - nomes grandes da Comédie Française como Sarah Bernhardt, foram cativados para os elencos dos chamados "Films d'Art", não tanto para garantir um alto nível representacional às histórias mas principalmente para caucionar artisticamente essas mesmas histórias, retiradas elas igualmente dos cânones literários da época ou universais (exemplar é o caso da Itália, que inventa, nos anos 10, aquele que veio a ser chamado o género "peplum", filmes-de-História baseados na Mitologia Greco-Romana ou na Antiguidade Clássica). Por outro lado, e já com Georges Méliès essa via tinha sido possibilitada 10 ou 15 anos antes, fomentara o encontro criativo entre este novo "media" e as correntes estéticas revolucionárias que fervilhavam um pouco por toda a Europa, principalmente em França, Rússia, Alemanha e Itália - modernismos vários, futurismo, construtivismo, surrealismo, expressionismo ou impressionismo, entre outros. É aliás aqui que radica a grande diferença com o cinema norte-americano (como já vimos, dependente **do** e fundado **no** produtor) e ainda a essência propriamente artística do

---

<sup>57</sup> Cf. Edgar Morin, *As estrelas de cinema*, p. 47.

cinema, dado não só ser o realizador-autor a principal figura do processo de criação do filme mas também porque se passou a **subvalorizar** o impacto comercial do filme no público, face à mais-valia cultural de que ele era portador. Não estou a defender que tenha sido a Europa o local onde os únicos inventores da linguagem cinematográfica nasceram, como aliás já o frisei, mas foi com certeza nela que os principais criadores moldaram o cinema à sua condição de arte. Nunca teve a indústria europeia de cinema - que a houve, como referido, particularmente entre os anos 10 e os anos 30, nestes já em decadência - reais problemas em conviver com a ousadia criativa, fosse ela a da alemã Leni Riefensthal ao serviço da ideologia nazi, a do soviético Sergei Eisenstein a conviver com a ideologia comunista, a do sueco Mauritz Stiller a domar os espaços abertos ou a do francês Jean Renoir a desconstruir os micro-organismos sociais (Portugal é um caso à parte porque Manoel de Oliveira teve o azar de viver sob uma ditadura tacanha e conservadora). Digamos que a Europa compreendeu que «O cinema, que é uma indústria, é também uma arte, condicionada pela cultura e pela atenção de um público. Fabricar em grande quantidade violinos e saxofones, papel e máquinas de impressão rotativas, tela e tubos de tintas, não é o bastante para possuir a melhor música, literatura ou pintura.»<sup>58</sup>, isto é, que não é a produção em série nem a grande produção que esgota o que o cinema pode ser e, muito menos, que determina a qualidade desse cinema. Os critérios qualitativos e artísticos passam por outro lado - pelo respeito pelo autor. Daí eu distinguir o realizador que é autor, chamando-o de "cineasta", do realizador que é mero contratado e tarefeiro de uma indústria que por ele decide como se filma e o que se filma. As maiores e inultrapassáveis dificuldades europeias foram as que provieram das duas Grandes Guerras, a primeira das quais tinha feito emigrar uma legião de realizadores para os EUA, e a

---

<sup>58</sup> Georges Sadoul, *História do cinema mundial*, p. 146.

segunda das quais se encarregou de fazer deslocar quase todos os outros até lá - e de destruir a indústria europeia de cinema enquanto tal.

O resto da história é conhecido - e daqui a pouco vou ilustrá-lo com números.

Não se trata de defender, naturalmente, que não haja "cinema-arte" ou "cinema de autor" nos EUA, ou, inversamente, que não haja "cinema comercial" ou "cinema de tarefairo" na Europa - trata-se unicamente de reflectir a "tendência generalizada", o "modelo dominante" em cada uma das regiões consideradas, e que as respectivas histórias confirmam. Não serei radical ou cínica quanto Peter Wollen, afirmando que «o que diferencia os filmes americanos é unicamente eles terem conseguido ganhar tanto o mercado nacional como o estrangeiro»<sup>59</sup>, não só porque não corresponde inteiramente à verdade (como se justificariam as centenas ou os milhares de filmes que foram excepção a esta regra?) mas também porque ele elide a questão de que se não há maior penetração de filmes estrangeiros nos EUA é pela política segregacionista naquele país praticada face aos produtos não-nacionais. Mas é uma questão de bom-senso e de rigor histórico fazer esta "chamada de atenção", para que a minha exposição não seja entendida como uma posição maniqueísta e, como tal, falseadora dos factos. E também por consequência desta preocupação saliento que a tensão entre "indústria" e "arte" existe sempre, mesmo no seio da "cinema-arte", não só por razões que se prendem com o dinheiro disponível e as fontes de onde ele provém, mas pelo próprio conflito, sempre possível, entre o desejo do criador e a reticência do produtor.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> A citação completa, que importa transcrever, é «A reacção a Hollywood foi sempre exagerada. Há duas questões que necessitam ser separadas. Em primeiro lugar, Hollywood não é de modo nenhum monoliticamente diferente; o cinema americano não é absoluta e irremediavelmente outro. Para começar, todo o cinema é comercial; os produtores e os financeiros actuam tendo em conta os mesmos motivos em toda a parte. O que diferencia os filmes americanos é unicamente eles terem conseguido ganhar tanto o mercado nacional como o estrangeiro.», op. cit., p. 18, subl. meu.

<sup>60</sup> «Alguns, inteligentemente, (...) disseram que a crise do cinema consiste sobretudo no facto de o cinema ter esgotado as histórias possíveis, no sentido clássico da palavra, e que nós hoje do cinema queremos qualquer coisa

Perda de tecido industrial no Velho Continente, fortalecimento desse mesmo tecido no Novo Mundo, e a história fica contada de meados dos anos 40 até aos nossos dias<sup>61</sup>. Se o cinema, enquanto tal, sofreu vários importantes revezes, foi sempre a indústria norte-americana que, como indústria, respondeu (mesmo aproveitando invenções tecnológicas de outros e/ou de outras épocas) - ao aparecimento da televisão, nos anos 50, ripostou com o *Technicolor*, os formatos *VistaVision* e *Scope* e o *Cinerama*; ao aparecimento do vídeo, nos anos 80, retaliou com o Som *Dolby* e incorporou esse mesmo suporte nos mecanismos de retorno de investimento do próprio produto cinematográfico. A Europa (e, digamos, o resto do mundo), limitou-se a acompanhar estes movimentos e, significativamente, a dispersar as suas políticas de subsídio ao cinema por uma de duas principais opções: ou ensaiando uma resposta ao nível do fortalecimento do tecido industrial dos seus próprios países - e no embate com os EUA saindo invariavelmente a perder -, ou ao nível da aposta na criação artística enquanto actividade cultural enriquecedora dos respectivos patrimónios - e nesse sentido manteve a produção dos mais estimulantes filmes. Filmes a que os EUA, aliás, vão revelando estar particularmente atentos, já que são frequentes os

---

mais, qualquer coisa entre o científico, o social, o religioso, o filosófico, enfim um cinema que seja verdadeiramente um espelho muito profundo em que nos possamos reflectir não só como somos, mas como fomos, como seremos e talvez, quem sabe, como deveríamos ter sido. É claro que gostava de conseguir imaginar a cara que poderia ter o produtor capaz de ouvir interessado o projecto de um filme proposto nestes termos...», Federico Fellini, *Fellini por Fellini*, p. 129.

<sup>61</sup> Cf. «As duas guerras mundiais arruinaram a Europa e consolidaram a posição dominante dos Estados Unidos. A indústria - libertada dos constangimentos das leis do mercado - teve um surto "formidável" (isto é, ameaçador para os países aliados/concorrentes); as suas perdas humanas foram mínimas (114.000 baixas na Primeira Guerra, 284.000 - contra, por exemplo, 18 milhões de soviéticos - durante a Segunda); o território, então inacessível às armas do adversário, ficou intacto. Ao saírem de ambas as guerras, os Estados Unidos ficaram em posição de exportar para a Europa (...) "produtos culturais"», *História da Vida privada*, dir. Philippe Ariès e Georges Duby, vol. V, p. 534. Não admira, portanto, que a evolução económica tenha, desde essa altura, permitido que, no *ranking* norte-americano das suas indústrias por volume de negócios, a do cinema ocupe actualmente o segundo lugar.

convites endereçados a realizadores europeus para irem filmar em Hollywood, ou as apropriações das inovações artísticas europeias pelos seus próprios realizadores<sup>62</sup>.

É esta «posição ambígua do cinema, situado entre arte e indústria» que «explica muitas das anomalias nas relações entre autor e público.»<sup>63</sup> Mas, em síntese e de alguma forma, podemos dizer que entre o mero entretenimento e o fôlego artístico, a estória que se conta e a imagem que se inventa para ela, o actor que é estrela e o autor que define um estilo, a denotação do plano e a carga conotativa que ele carrega, o que é mostrado e o que deve ser inferido, a carga efabulatória e a dimensão simbólica, a palavra dita e a visão defendida, é todo um conjunto de diferentes mundos que se desenrola, cada qual à sua maneira porque cada qual alicerçado em diferentes planos e finalidades. E por isso, são tantas as funções acometidas ao espectador quanto os cinemas a que ele acede.

Saiba ele como.

---

<sup>62</sup> A título de exemplo, a geração dos chamados "movie-brats" - Scorsese, Lucas, Spielberg e Coppola - surge nos anos 70 a capitalizar as mudanças e as provocações ao estilo "clássico" ocorridas desde os anos 60 na Europa, particularmente com a *Nouvelle Vague* francesa, direccionando o cinema norte-americano para um reencontro com o seu próprio passado (nos géneros, nos actores, na dimensão do espectáculo) problematizado e renovado através de uma outra maneira de escalonar as estórias e as possibilidades dos códigos cinematográficos.

<sup>63</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*, p. 197.

### 1.2.1. - O caso português

Portugal começou cedo, logo em 1896, a deixar-se seduzir pela "fotografia animada", tanto ao nível das sessões públicas (18 de Junho, no Real Coliseu, em Lisboa) quanto ao da produção e realização de filmes, com Aurélio da Paz dos Reis (primeira exibição a 12 de Novembro, no Teatro do Príncipe Real, no Porto).<sup>64</sup> Contudo, só em 1910 Lino Ferreira filmou O RAPTO DE UMA ACTRIZ, provavelmente o primeiro filme de ficção português. E de 1896 a 1996 foram feitos e produzidos no nosso país 461 filmes, o que, e como termo de comparação, Hollywood produzia num só ano nas décadas de 20 ou 30.<sup>65</sup>

Em 1899 tinha sido fundada a primeira empresa de distribuição e produção de filmes - a Portugal Filme, com uma curta história -, e em 1904 a primeira de exibição de filmes - o Salão Ideal, em Lisboa -, e só em 1910 se davam conta dos primeiros "animatographos" que poderiam, pelas suas construções, ombrear com os melhores teatros da época. Em 1926 contavam-se já em cerca de 300 o número de salas de projecção no nosso país, cuja rede de electrificação era ainda, note-se, bastante incipiente.<sup>66</sup> Exactamente nessa mesma década contavam-se já 7 revistas especializadas em cinema - mais dirigidas a entusiastas do que verdadeiramente a cinéfilos -, e não espanta igualmente que tenha sido nessa década que a Invicta Film, maior empresa produtora

---

<sup>64</sup> Para um conhecimento bastante aprofundado de como o público português aceitou a novidade desta "última maravilha da técnica", vide A. Videira Santos, *Para a história do cinema em Portugal I - do diafonorama aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*.

<sup>65</sup> Dados fornecidos por João Bénard da Costa, *O Cinema português nunca existiu*, p. 9. A propósito, cite-se o seguinte, como demonstração das dificuldades várias do nosso cinema, desde as técnicas às de relacionamento com o público: «"Diálogo de filme português". "Som de filme português". "Parece um actor de cinema português". "Não há cinema português". "Pior do que um filme português". Expressões ancestrais, expressões nossas. Ouço-as desde que me conheço e não prevejo que, em vida minha, as deixe de ouvir.», id, *ibid.*, p. 24.

<sup>66</sup> Cf *Dicionário da História de Portugal*, vol. I, p. 585.

portuguesa do primeiro quartel deste século (com estúdios, laboratório e restante panóplia necessária), mais tenha produzido e mais êxitos tenha obtido, com o concurso do realizador francês Georges Pallu e do italiano Rino Lupo e o auxílio dos grandes autores da literatura portuguesa do século XIX, dadas as adaptações ao cinema de obras suas. Outros estúdios, como os da Lisboa Filmes (1928) ou da Ulysseia (1929), responsabilizam-se quase unicamente por realizar os filmes "da indústria portuguesa" (que na sua maioria acabavam por ser de carácter documental) que a "lei dos cem metros" de 1927 exigia que fossem exibidos em complemento às longas-metragens. Só em 1932, com a Tóbis Klangfilm (primeiramente ligada ao capital alemão, logo a seguir dele autonomizada) os maiores êxitos populares do cinema português começaram a acontecer.<sup>67</sup>

Efectivamente, o primeiro momento de efectivo encontro entre público e filmes de proveniência portuguesa só veio a acontecer nas décadas de 30/40, com os sucessos populares que constituíram as comédias dirigidas por nomes como Cottinelli Telmo (A CANÇÃO DE LISBOA, 1934), António Lopes Ribeiro (O PAI TIRANO, 1941) e Francisco Ribeiro (O PÁTIO DAS CANTIGAS, 1942), mesmo que neste grupo não se incluam (sintomaticamente) o primeiro filme português a ser galardoado internacionalmente em importante Festival - ALA-ARRIBA, de Leitão de Barros, que obteve a Taça Bienal de Veneza, em 1942 -, nem aquele que se veio a revelar um clássico a cada ano re-descoberto e re-valorizado, ANIKI-BÓBÓ, de Manoel de Oliveira (1942).<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Aliás, e segundo João Benard da Costa, «entre 1932 e 1937 lançaram-se as bases da única indústria de cinema que até hoje houve em Portugal, o que explica tanto a animação dos anos 40 como, depois, com a sua decadência, a pompa fúnebre dos anos 50.», *Histórias do cinema*, p. 49.

<sup>68</sup> Esta é uma tendência cedo revelada no panorama da nossa cinematografia - a de quanto o público nacional pouco adere aos filmes que artisticamente se revelam os mais interessantes ou estimulantes, faceta reconhecida pelos circuitos especializados (da crítica e dos festivais) mas não pelos espectadores. Na contagem que João Bénard da

A década de 50 e a quase totalidade da de 60 só vieram agravar ainda mais uma relação difícil - económica, mas também social - entre o cinema nacional e o nosso país. Recorreu-se a figuras mediáticas - tanto da televisão quanto ainda da rádio - numa tentativa de cativar novamente o público para os filmes de origem portuguesa, mas o expediente revelou-se fraco porque fraquíssima era a qualidade das obras apresentadas. O cinema português entrou em colapso, artístico e financeiro. Em 1955 nenhum filme foi produzido. As contas do SNI em 1957 traduzem a ausência de regulamentação e de transparência na aplicação dos dinheiros públicos à produção cinematográfica.<sup>69</sup> O público virava as costas a filmes que não correspondiam, nem ao entretenimento do cânone americano, nem ao divertimento da "comédia-de-bairro" (para utilizar a expressão de Luís de Pina na sua *História do Cinema Português*) das décadas anteriores, nem à realidade social daquelas épocas (limitada como estava a produção por um rigoroso e inflexível código de censura). Chegado a tal ponto algo havia que acontecer. E aconteceu.

---

Costa se deu ao trabalho de fazer, entre 1981 e 1996 foram seleccionados 50 filmes portugueses para festivais, sendo que só no Festival de Veneza - um dos mais importantes do mundo - foram seleccionados 15 filmes de 9 cineastas diferentes (op. cit., pp 110-114) - e nenhum destes últimos teve êxito comercial entre nós... O caso mais óbvio (dolorosamente, para o autor) foi o de AMOR DE PERDIÇÃO, de Manoel de Oliveira (1979), que, torpedeado pelo público português aquando da sua passagem em seriado televisivo, só depois da sua aclamação pela crítica francesa e após a sua estreia em salas parisienses, teve direito a ser estreado comercialmente em sala entre nós, embora, como seria de prever, com fraquíssimos resultados de bilheteira. E o caso, mais estúpido ainda, da descabelada reacção dos espectadores a esse hino a um povo e suas tradições que é TRÁS-OS-MONTES, de António Reis e Margarida Cordeiro, que teve a infelicidade de estrear em 1976 - demasiado cedo para muitos (os que defendiam a glorificação de palavra-de-ordem em punho) e demasiado tarde para outros (os que esperavam da revolução uma melhoria de condições da vida difícil e pobre de que o filme também falava), e que ofereceu a Portugal a felicidade da chamada de atenção sobre o cinema que por cá se fazia nos circuitos internacionais dos festivais de cinema. É bom frisar que foi este filme e estes autores que abriram essa porta "do exterior" a autores como Manoel de Oliveira e Paulo Rocha.

<sup>69</sup> Vide Alves Costa, *Breve história do cinema português*, pp 121-123.

Do movimento cineclubista - aparecido em meados da década de 40 e que, em 1956, congregava já 30.000 membros<sup>70</sup>, após anos de aturados esforços para, torneando a censura e a PIDE, divulgar o cinema artístico e promover a cultura fílmica dos seus associados, através de publicações cuja importância foi reconhecida por vários estudiosos do cinema português<sup>71</sup> -, surgiu em 1962 o filme DOM ROBERTO, de Ernesto de Sousa. Dividindo até hoje as opiniões sobre o seu valor<sup>72</sup>, viria no entanto a ser considerado como o "filme-charneira", para utilizar a expressão de Alves Costa:

«DOM ROBERTO viria a ser apontado como filme-charneira entre um cinema comercial, anódino, trôpego, com mais caspa do que miolos, parente próximo da foto-novela e da farsa torpe, e um outro cinema que viria a chamar-se *novo* só porque era diferente e digno, mais ambicioso e independente.

É talvez arbitrário considerar DOM ROBERTO o filme-charneira. O certo é que, a partir dali, a história do cinema português seria outra. Aceitemos que DOM ROBERTO foi uma página que se voltou. Voltar-se-ia mesmo sem ele. Mas serve de ponto final de uma época ou de ponto de partida para outra.»<sup>73</sup>

Assim, na década de 60, acompanhando o movimento da *Nouvelle Vague* que, nascido em França mas espalhado por todos os continentes, inverteu e subverteu todos os códigos

---

<sup>70</sup> Segundo Herculano Trovão e Vanda Martins, "100 years of cinema exhibition in Portugal - a historical profile", pesquisa on line: <http://www.mediasalles.it>. Para ter a justa compreensão de quanto este número é impressionante, em França, em 1953, existiam 60.000 (dado fornecido por Henri Agel, *O Cinema*, p. 32).

<sup>71</sup> Como exemplo, várias referências feitas por João Bénard da Costa a este aspecto na op. cit. *O Cinema português nunca existiu* ou em *Histórias do cinema*, pp 106-111; ou Alves Costa, *Breve história do cinema português - 1896-1962*, pp 97-98; ou ainda Luís de Pina, *História do cinema português*, pp 139-142.

<sup>72</sup> Luis de Pina, por exemplo, não lhe concede quase nenhum (cf. op. cit., pp. 143-144); Paulo Filipe Monteiro, em comunicação na mesa-redonda "Olhar o cinema português / Olhar do cinema português" (org. Cineclube de Faro, Faro, 29 de Junho de 1996), concede-lhe quase todo.

<sup>73</sup> Alves Costa, op. cit., p. 135.

cinematográficos até aí conhecidos e utilizados, surge uma nova geração de criadores agrupada no nome genérico de *Novo Cinema Português* - Fernando Lopes, Paulo Rocha, Fonseca e Costa, Alberto Seixas Santos, António de Macedo, Manuel Costa e Silva, António da Cunha Telles, António Reis, António Pedro Vasconcelos, entre outros. Organizada no Centro Português de Cinema (cooperativa de realizadores e técnicos portugueses), apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, a ela são devidos os filmes que dissiparam a bruma que envolvia a faceta artística do nosso cinema e ousaram enfrentar o público amestrado por códigos poucos estimulantes. Com ela Portugal finalmente ganha indelével prestígio, tanto ao nível interno como externo, mas - e não paradoxalmente - com ela se distancia ainda mais uma larga margem do público, dado o teor vincadamente artístico e intelectual das obras em questão. Contudo, também com ela - a par dela, ou melhor ainda, de que ela foi consequência - uma outra faixa de público se consolida: a dos frequentadores do movimento cineclubista que, igualmente como no resto do mundo, se constituem como público assíduo, interessado e conhecedor - um público verdadeiramente cinéfilo.

Dessa altura até aos nossos dias esta dicotomia - entre filmes que são reconhecidamente arte e que, possivelmente **por isso mesmo**, não conseguem ser fenómenos de popularidade junto do público -, não deixou nunca de existir, façam-se mais ou menos filmes. A este nível (da produção de filmes) tem havido uma mudança quantitativa (dos 461 filmes realizados até 1996, por exemplo, 130 foram produzidos desde 1981, isto é, 28,1% dos filmes - perto de 1/3 - em 15 anos, que corresponde a 15% do centenário desta história), numa média de 8 longas-metragens por ano (segundo as contas de João Bénard da Costa<sup>74</sup>), o que me parece consentâneo com o mercado português e a consequente inexistência de indústria cinematográfica nacional (realidade que,

---

<sup>74</sup> Op. cit. p. 114.

aliás, não me parece que se possa vir a alterar substancialmente devido aos vastos recursos - entre os quais, o da existência de mercado - que uma indústria exige e o nosso país não detém). Provavelmente o melhor da cinematografia portuguesa é resultado desse seu modo artesanal de produção, para recuperar a expressão de Alberto Seixas Santos<sup>75</sup>, e, mais provavelmente ainda, só é o melhor **exactamente por ser** fruto de um modo artesanal de produção. A justificação desta afirmação obrigar-me-ia a desviar em demasia do âmbito desta tese, mas não inibe que é por ser - e ter sido - esse o estado das coisas que o público reaja mal aos filmes portugueses. Nem omite que, portanto, e nas palavras de Luís Filipe Rocha, «O lado mais comovente do cinema português é ser um esforço permanente de indivíduos (...), que têm nome, que têm cara e que têm obra. (...) Nesse sentido salva-se o lado da aventura, o lado da paixão, o lado do grande risco que significa nós escolhermos uma profissão que não existe [em Portugal], (...) o que tem os seus riscos, mas também as suas alegrias. Sob esse aspecto é como se continuássemos a ser pioneiros. O que não deixa de ser bonito.»<sup>76</sup>

Sintetizando: mesmo os conturbados tempos da Revolução e a perturbação que eles provocaram no património cinematográfico português<sup>77</sup>, mesmo a conturbação provocada pelo aparecimento do suporte video que implicou uma diminuição da afluência do público às salas nos

---

<sup>75</sup> *Os bons da fita - depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, org. Anabela Moutinho, p. 14.

<sup>76</sup> Luís Filipe Rocha, *Os bons da fita - depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, org. Anabela Moutinho, p. 96.

<sup>77</sup> Cf. Filipe Boavida, "«Os maiores problemas com que o ANIM [Arquivo Nacional das Imagens em Movimento] se debate na recolha e conservação de filmes tem a ver com o passado recente da produção pós 25 de Abril, filmes aos quais aconteceu de tudo um pouco - não se localizarem os negativos, desgastes irrecuperáveis dos negativos a partir dos quais todas as cópias foram tiradas sem preaver a sua cadeia de preservação, problemas de direitos nunca ultrapassados, entre outros.», "Possibilitar a memória - arquivo, conservação e restauro", I Encontros de Cinema *Da vida dos filmes / dos filmes da vida*, org. Cineclube de Faro, Faro, 29 de Abril de 1997.

anos 80<sup>78</sup>, mesmo a conturbada história das diversíssimas políticas (em algumas, a palavra deverá ser lida entre aspas, em minha opinião) de apoio do Estado português à produção e divulgação ao cinema nacional nestes últimos anos (desde a drástica diminuição durante o "consulado" de Zita Seabra-Santana Lopes em meados da década de 90<sup>79</sup>) até à recentíssima (e re-editada) proposta de restauração da indústria de cinema no nosso país<sup>80</sup>, não impediram nem nunca impedirão a muito evidente existência de *dois tipos* de público - o cinéfilo e o não-cinéfilo, ou seja, o que exige e o que recebe, o que reflecte e o que consome, o que sabe e o que digere acriticamente. Deste divórcio entre o público e o cinema nacional já muito se disse e bastante se tentou inverter. Mas nunca através da formação do público para o cinema, mais consistente maneira de aproximar os desavindos. Foi esse o desafio que escolhi, é essa a tese que passarei a defender.

---

<sup>78</sup> Aspecto a desenvolver no ponto seguinte desta tese, "Público e Mercado, Hoje".

<sup>79</sup> Cf. Anexo X.

<sup>80</sup> A propósito e servindo como síntese deste ponto sobre "tensão entre indústria e arte" no cinema, neste caso, português, cite-se a seguinte passagem de João Bénard da Costa: «A grande questão que atravessa a história e as histórias do cinema português entre 1979/80 e os dias de hoje é (...) de um lado - com símbolo em Oliveira - os que persistiam e persistem em acreditar que o cinema é uma arte e que cada filme exprime - ou deve exprimir - uma visão pessoal do mundo, a visão do seu **autor**. Do outro - e cada vez com mais adeptos - os que o passaram a considerar um dos muitos meios audiovisuais (sublime expressão a propósito de uma arte de que um terço da história foi muda) para a comunicação entre as pessoas e o divertimento delas. O "par ailleurs" de Malraux ("Le cinéma est un art. Par ailleurs, c'est une industrie...") foi parar a nenhures. Cada vez com maior desenvoltura, foi-se afirmando que indústria é que ele era e é e que quem não tem competência não abre loja para a rua.», op. cit., p. 99.

## 2 – Público e mercado, hoje

Uma breve nota introdutória é necessária: o objecto do presente item é a situação do público e do mercado em Portugal, onde se insere a região algarvia na qual o projecto de gestão cultural de formação de público para o cinema que irei defender está a ser experimentado. Contudo, seria gravemente lacunar não fazer qualquer referência, mesmo que breve, à situação mundial, dado que ela enforma - e não só no nosso país - qualquer mercado do cinema considerado.

Assim, e como sabido, a aldeia global de McLuhan há muito se instalou no nosso planeta mas, ao contrário do que eram a confiança e as esperanças de tal autor, só epidermicamente a aproximação temporal entre os indivíduos corresponde a uma sua aproximação **real**. Por um lado, porque não se está a verificar qualquer aceitação da diferença do **outro** (condição necessária que a "proximidade" seja efectivamente "aproximação"); por outro lado, porque nunca por "proximidade" se poderá entender "uniformidade" (pelo contrário, é esta última condição de anulação da primeira). Ora, a situação actual (e que, ao que tudo indica, se virá a agravar) é a de um espectro de "normalização", "estandardização" e "diluição de especificidades" que não se compadece com qualquer propósito elevado de "aproximação entre os homens".

Nesta situação joga um decisivo papel a "globalização mediática", isto é, a complexa e tentacular estrutura que interfere na vida e no quotidiano dos homens de tal maneira que são os próprios milenares valores constitutivos da civilização humana (os que decorrem da **diversidade cultural**) que estão a ser subvertidos. Iniciou-se tal "globalização" com o cinema, desenvolveu-se ela com a televisão e agora se aprofunda com as chamadas novas tecnologias digitais e a informática. Não é ingénua ou fortuitamente que os impérios mediáticos actuais - como é o particular caso dos norte-americanos - cobrem todas estas áreas, e, por isso mesmo, estão

envolvidos nas teias do poder económico e político, a nível planetário, ou melhor, e por essa razão são hoje o poder económico e político:

«O próprio conceito de comunicação e o domínio onde ela se exerce estão a sofrer uma extensão inédita, dada a pressão conjugada de dois factores: por um lado, a interacção do **espaço mediático** com os espaços **mundial** (no respeitante à pesquisa científica e à génese de uma "cultura global") e **da produção** tem levado a uma acentuada fusão das tecnologias inerentes ao audiovisual, às telecomunicações e à informática (...); por outro lado, esta fusão conduz a que o **espaço mediático** se combine com o **do mercado**, incentivando uma articulação estratégica das mega-empresas ligadas aos três sectores tecnológicos referidos.» (...)  
«Os poderes intrínsecos ao espaço mediático ... [têm uma] forma principal, correspondente a uma grande estratégia de que os "gigantes" da comunicação não fazem, aliás, nenhum segredo: controlar toda a cadeia mediática nos seus vários níveis - conteúdo, produção e difusão -, de maneira a que as mega-companhias do sector se tornem as únicas interlocutoras do cidadão.»<sup>81</sup>

Esta situação tem, naturalmente, consequências muito importantes e, diria mais, muito graves, porque tradutoras de uma "inflexão civilizacional". Se os únicos "interlocutores do cidadão" são os impérios mediáticos descritos, e se estes, por definição, se regulam pela lei do mercado, então tenderão eles a - orientados pelo estruturante princípio económico da maximização das audiências (forma de reverter e aumentar os investimentos havidos) -, nivelar pela normalização (de gostos, de atitudes, de valores) o **que** oferecem e o **modo** como oferecem. Inundado por uma cadeia de informação que não controla e à qual as suas resistências são diminutas (exactamente por ser condicionado por ela), o indivíduo reflectirá progressivamente o

---

<sup>81</sup> Mário Machaqueiro, *Da ponte... - transformações na teoria social e na democracia*, Dissertação apresentada à Universidade de Coimbra, pp 174 e 176, respectivamente.

indesmentível poder (também político, portanto) que sobre ele é exercido - primeiro pelas exigências que passa a fazer (quanto aos conteúdos mas também quanto às formas do que lhe é oferecido e do que **deseja** que lhe seja oferecido), depois pela subserviência acéfala com que aceita aquilo que ele próprio solicitou.

No seguimento e para finalizar esta nota introdutória, deitemos um olhar mais rente e clínico à situação do mercado mundial do cinema.

Da análise do quadro do anexo III, respeitante ao panorama da exibição cinematográfica em algumas regiões do mundo, entre as quais os EUA<sup>82</sup>, ressaltam algumas evidentes confirmações do que até agora foi dito:

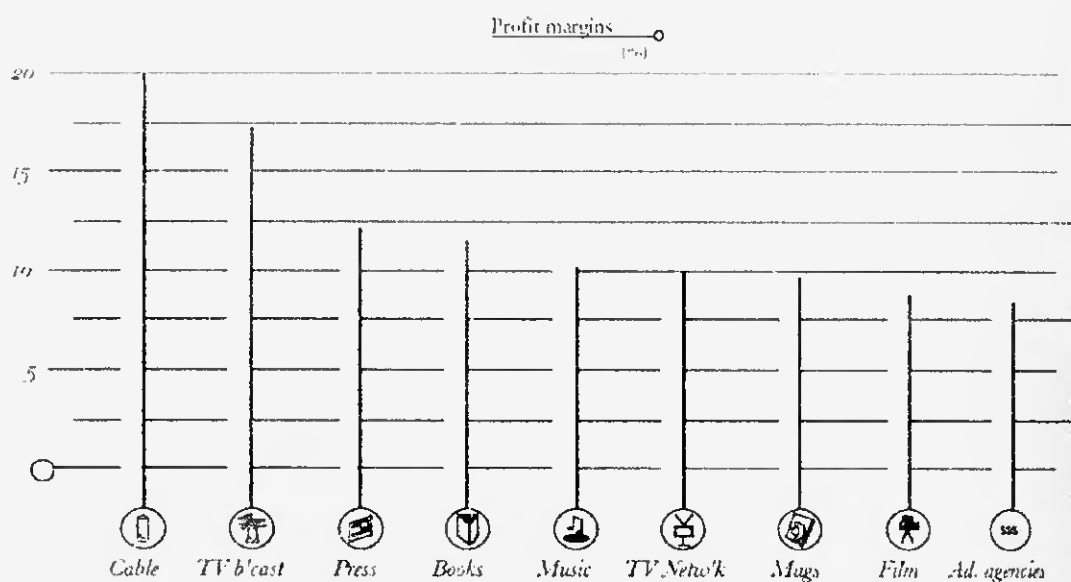
1. As receitas provenientes desta actividade estão a aumentar em todo o mundo sendo que, a incrível distância, elas são mais expressivas nos EUA do que nos restantes campos considerados (Europa, Japão e Austrália), na ordem de quase do dobro (face à Europa), quase do décuplo (face ao Japão) e 18 vezes superior (face à Austrália), sendo que a população da Europa é em 100 milhões de indivíduos superior à norte-americana, a japonesa é somente cerca de metade da norte-americana e a australiana é cerca de 14 vezes inferior à norte-americana.
2. Tais receitas reflectem, naturalmente, o número de espectadores em cada um dos países considerados, a frequência anual por habitante e a média de habitantes por ecrã; contudo, o que me parece importante realçar é que o preço do bilhete é inferior nos EUA a qualquer um dos outros campos considerados, o que traduz não tanto uma estratégia de mercado mas principalmente um mercado suficientemente forte para se permitir tal estratégia.

---

<sup>82</sup> In Media Salles, *European cinema yearbook*, p. 98.

Mas as receitas do cinema nos EUA não se reduzem (como se deduz da caracterização há pouco feita das mega-empresas mediáticas) às provenientes das salas de cinema. Bem pelo contrário, como elucida o seguinte quadro, referido às margens de lucro das grandes empresas norte-americanas provenientes das diferentes fontes de receitas possíveis:

Quadro I - *Profit margins*<sup>83</sup>



Source: Veronis & Suhler, 1992

Gostaria de realçar quanto cerca de 10% destes lucros têm a ver com o *merchandising*<sup>84</sup>, cerca de 10% com mercado de vídeo, cerca de 13% com a imprensa e, em particular, quase 50% com a televisão, nas suas diferentes modalidades.

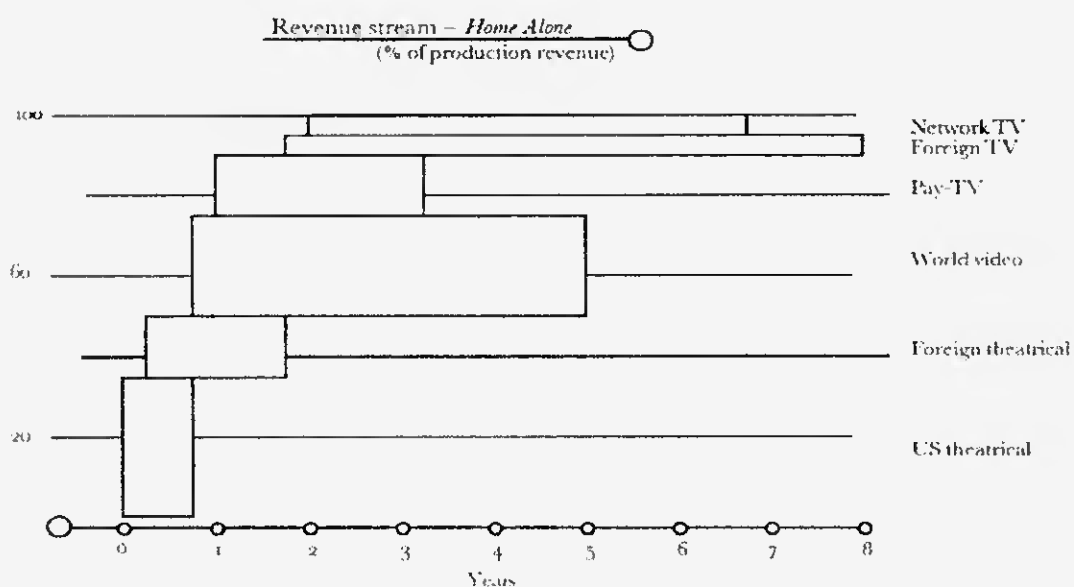
<sup>83</sup> in Martin Dale, *The Movie Game - the film business in Britain, Europe and America*, p. 20.

<sup>84</sup> Só em *advertising*, revelará o autor mais adiante, «The average MPAA [Motion Picture Association of America, que inclui as chamadas *majors* - Warners, Disney, Paramount, Universal, Columbia, Fox e MGM] budget in 1995 was \$39 million, to which must be added \$20 million in US advertising and \$9-11 million for foreign advertising. The total is therefore around \$70 million.», id., *ibid.*, p. 31.

Mas seria insuficiente esta análise sem se fazer a mais importante referência: a de quanto o cinema norte-americano penetra o mercado **mundial**. Os custos de produção das *majors* são de tal forma avultados que todos os seus filmes dependem das vendas para o estrangeiro, única maneira de haver recuperação do investimento e, de preferência, obtenção de lucro. Ora, «The main foreign markets are Europe (59%), the Far East/Australasia (30%) and Latin America (9%). The key territories are the Big Five European countries plus Japan.»<sup>85</sup>, o que demonstra quanto a penetração é efectivamente planetária.<sup>86</sup>

Contudo, poder-se-á objectar que estes dados simplesmente dizem respeito ao volume de vendas para o estrangeiro, mas que isso não prova que a penetração de tais produtos seja efectiva nesses países. Responderei com os quadros seguintes:

Quadro II - *Revenue stream*<sup>87</sup>

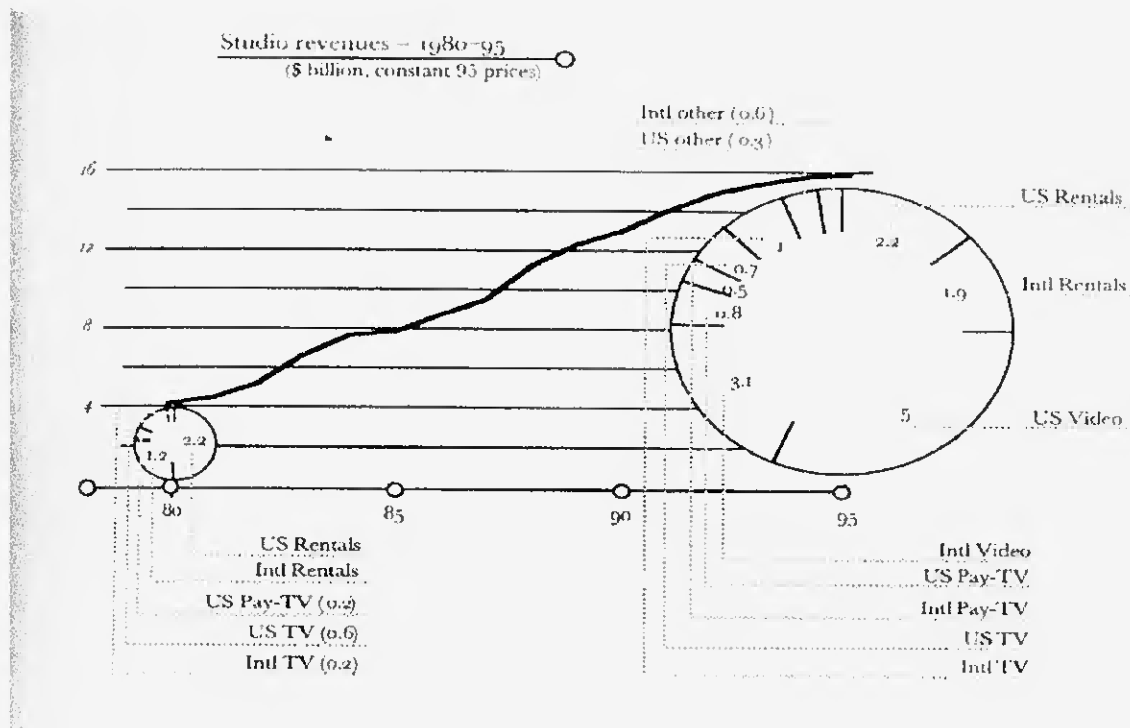


Source: Booz Allen

<sup>85</sup> Id, ibid, p. 33.

<sup>86</sup> Para conhecimento detalhado da distribuição das percentagens referidas, consultar Anexo I.

Quadro III - *Studio revenues*<sup>88</sup>



Neles é perfeitamente visível quanto é a penetração no estrangeiro que detém uma imprescindível "fatia" da rentabilização e da implementação efectiva dos filmes em causa nos mercados internacionais. O Quadro II elucida que, da "revenue stream" (digamos assim, "corrente" dos diversos "elos" que fornecem receitas aos produtores), as receitas feitas em sala nos EUA são na ordem dos 35%, as que provêm das salas do resto do mundo são na ordem dos 15%, 25% são provenientes das vendas para as televisões (20% em regime de *pay-tv* e *network tv*, tanto nos EUA como no resto do mundo, e 5% das televisões estrangeiras), e que

<sup>87</sup> Id, *ibid*, p. 34.

<sup>88</sup> Id, *ibid*, p. 19 (quadro apresentado pelo autor sem indicação de fontes).

as provenientes do vídeo, tanto nos EUA como no resto do mundo, se situam nos 25%; por outro lado, demonstra igualmente quanto a rentabilização do produto decorre, particularmente no estrangeiro, entre os seis meses desde a estreia do filme em sala nos EUA e os 8 anos, o que é significativo da extensão temporal do valor comercial do filme em causa. Assim, não só durante uma larga faixa de tempo o filme é visto no estrangeiro, mas também as receitas daí provenientes rondam os 25%-45%. O Quadro III elucida, por sua vez, que os "studio revenues" (isto é, as receitas para as *majors*) aumentaram, num período de 15 anos, quase 4 vezes (de 4,4 biliões de dólares para 15,8 biliões de dólares), e que da comparação desses montantes ressalta que o resto do mundo detinha uma fatia de 31% em 1980 e, em 1995, ela tinha aumentado para 44%.

Por isso mesmo é que a estrutura das *majors* está montada em forma de oligopólio vertical, tanto nos EUA como em todo o planeta, estando elas representadas nos diferentes países por "acordo" com distribuidoras nacionais desses países que, muitas delas, são proprietárias dominantes dos parques de salas de exibição respectivos.

«As filiais das distribuidoras americanas promoveram (e promovem) uma aliança tática com os exibidores nacionais, fornecendo-lhes os filmes numa taxa de remuneração maior do que praticam nos Estados Unidos. Isso ajuda a inviabilizar duplamente o cinema nacional: alinha os interesses dos exibidores com o estrangeiro e dificulta a remuneração do produto nacional mais rentável. Historicamente os americanos financiaram os exibidores na montagem dos seus circuitos, estabelecendo com eles pactos comerciais de longa duração.»<sup>89</sup>

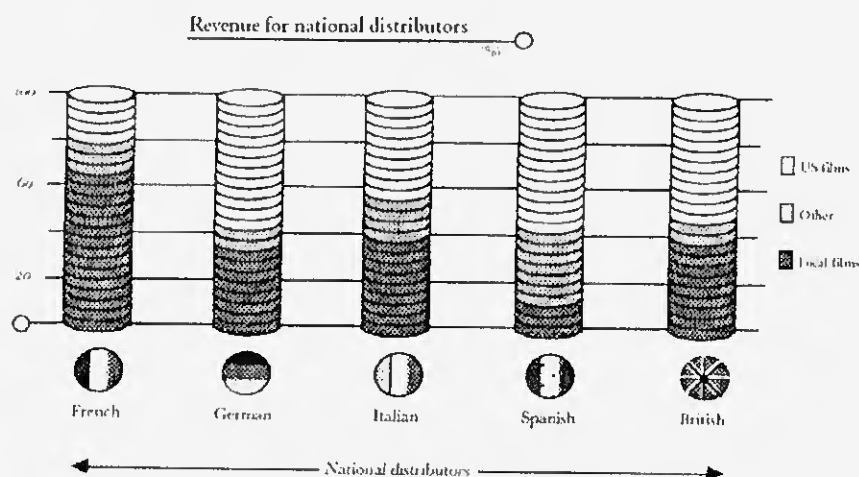
É um "círculo vicioso" que as distribuidoras nunca desejarão romper (nem poderão, mesmo que o desejem, por estarem legal e juridicamente subordinados aos contratos feitos).

---

<sup>89</sup> Carlos Augusto Calil, "Cinema e indústria", Ismail Xavier, *O cinema no século*, p. 61.

O quadro seguinte dispensa mais explicações (e dele se pode fazer uma analogia com o caso português, como os dados que adiante fornecerei ajudarão a confirmar<sup>90</sup>):

Quadro IV - *Revenue for national distributors*<sup>91</sup>



Source: *London Economics* (Top 200 films 1989 and 1990 combined)

Em conclusão, se tivermos agora em conta que, do público que se desloca às salas de cinema, os jovens entre os 13 e os 30 anos ocupam médias entre os 62% e os 80% (das quais os jovens entre os 13 e os 20 são cerca de metade dessas percentagens)<sup>92</sup>, concluiremos facilmente que, actualmente, investir em projectos de "gestão cultural de consumo de filmes" é **mesmo** uma questão de "sobrevivência civilizacional", ou seja, de lutar pela diversidade cultural que sempre foi a substância da civilização dos homens.

<sup>90</sup> Vide pp 75-81 e Anexo XV.

<sup>91</sup> Id., *ibid.*, p. 76.

<sup>92</sup> Vide Anexo II.

## 2.1 – Em Portugal

*Nota prévia:* É difícil fazer um retrato objectivo do panorama do público e do mercado em Portugal, dado que os dados são escassos e os existentes são, muitas vezes, contraditórios. Esta grave situação no que respeita aos dados estatísticos faz sentir-se em relação à televisão, ao vídeo e, particularmente, ao cinema.<sup>93</sup>

Como referido anteriormente, o cinema teve a primeira sessão pública em Portugal a 18 de Junho de 1896 e viria a tornar-se um espectáculo de grande êxito nas décadas de 30 e 40, acompanhando a tendência mundial. Mas, dado que me ocupo apenas da situação actual e das condicionantes que alteraram práticas de consumo do cinema enquanto espectáculo de massas, reflectirei apenas sobre a sua situação a partir do aparecimento da televisão e, posteriormente, do vídeo, por terem sido estes novos meios de comunicação os mais fortes concorrentes ao espectáculo cinematográfico.

Assim, no ano em que surge a televisão em Portugal (1957), existiam 444 ecrãs de cinema para um público que se estimava em 27,882 milhões de espectadores. A flutuação de mercado não é relevante até 1973 (437 ecrãs para 28,914 milhões de espectadores), sendo que em 1974, devido à alteração do regime político (que nomeadamente acaba com a censura prévia e “democratiza” o acesso à cultura), há um acréscimo de 20 ecrãs e 6,770 milhões de espectadores, e nos dois anos subsequentes assiste-se a um aumento verdadeiramente extraordinário (42,812

---

<sup>93</sup> A propósito, sempre que se citarem estatísticas e se fizerem a sua análise, estarei a indicar os dados do INE inseridos em *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes de Lima Santos, datado de 1998. Quando não forem desta fonte os dados apresentados, haverá, naturalmente, referência às fontes em causa.

milhões de espectadores), o que significa um acréscimo de 67,5% de 1973 para 1976. A esta evolução corresponde uma inflexão progressiva até 1984, sendo que nesse ano pela primeira vez, desde a década de 40, se desce para menos de 400 ecrãs e de 20 milhões de espectadores, altura em que se começam a sentir os efeitos da integração do vídeo como prática doméstica.<sup>94</sup>

Detalhando um pouco mais os campos a analisar - televisão e vídeo e respectivo impacto na afluência às salas de cinema -, começarei pelo primeiro.

Em Portugal a televisão começa a ter emissões regulares a partir de 7 de Março de 1957, sendo que em 1958 existiam já 32.000 aparelhos. Em 1959 a televisão era ainda um meio de convívio, sobretudo fora dos grandes centros urbanos – 81% da população que não morava em Lisboa ou no Porto via a televisão em lugares públicos (resultados de uma pesquisa feita pela RTP, que recolheu 82.227 respostas)<sup>95</sup>. Em 1960 contavam-se já 47.372 televisores registados e a pagarem a taxa. Em 1970 estavam registados 388.776, o que representa um crescimento de 802% em apenas uma década. Este número continuou a aumentar progressivamente, por forma a que em 1990 existiam 1.706.322 aparelhos registados<sup>96</sup>.

«Em 1994, virtualmente todos os agregados domésticos possuem um aparelho de televisão.

Nesse mesmo ano, cerca de metade dos agregados possuem duas ou mais televisões, o que representa uma das mais altas taxas a nível europeu.»<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Vide Anexo IV, obtido em pesquisa on-line: <http://www.mediasalles.it>: “100 years of cinema exhibition in Portugal”, Henrique Trovão e Vanda Martins.

<sup>95</sup> Vasco Hogan Teves, *História da televisão em Portugal – 1957/1979* (1º volume), p. 104.

<sup>96</sup> Pesquisa on-line: <http://www.secs.pt>, *Relatório Final*, Outubro de 1996.

<sup>97</sup> *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 206. Cf. ainda que, segundo o Relatório Final da Comissão de Reflexão para o Futuro da Televisão, em 1996, 98,5% dos lares estão equipados com televisão (Pesquisa on-line: <http://www.secs.pt>).

Em 1995 os dados existentes referem que o tempo médio diário dispendido com a televisão é de aproximadamente 177m; este tempo médio de visionamento, se cotejado com o verificado no mesmo ano em nove países da União Europeia (Reino-Unido, Itália, Espanha, Irlanda, França, Alemanha, Dinamarca, Países Baixos, Suécia, Áustria e Noruega), corresponde à sétima posição no *ranking* europeu.<sup>98</sup>

Dados recolhidos pela "Comissão Inter-Ministerial para o Futuro da Televisão" em 1995 revelam que:

«O canal mais visto é a SIC, seguida, a distância em agravamento continuado, pelo Canal 1. A TVI e a TV2 ocupam, respectivamente, a 3ª e 4ª posições nas preferências dos portugueses. O TOP de programas nacional, em 1995, é claro quanto aos programas favoritos dos portugueses: desporto (futebol nacional) e emissões de recreação ligeira e de "reality-shows", todas faladas em português.»<sup>99</sup>

Esta atitude de consumo tem vindo a consolidar-se, sobretudo após o aparecimento dos canais privados de televisão (SIC e TVI) e com o aparecimento da televisão por satélite e por cabo.<sup>100</sup>

A prática doméstica associada à televisão fez com que as pessoas se deslocassem menos às salas de cinema. Simultaneamente, essa prática doméstica consolidou-se e agravou-se com o aparecimento do suporte vídeo em meados da década de 80.<sup>101</sup> O quadro do anexo V, respeitante

---

<sup>98</sup> *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 206.

<sup>99</sup> Pesquisa on-line: <http://www.secs.pt>, Comissão de Reflexão para o Futuro da Televisão, *Relatório Final*, Outubro de 1996.

<sup>100</sup> «Em 1996, estariam preparados para receber televisão por cabo cerca de 550.000 lares, dos quais 110.000 seriam receptores efectivos, enquanto 330.000 lares teriam, em 1995, antena parabólica.», *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 207.

<sup>101</sup> Naturalmente, o mesmo se aplica a todo o mundo. Nem sequer um país como os EUA, com uma indústria de cinema tão fortalecida como já descrito, escapou a este fenómeno: segundo informação recolhida em Francisco Rui

ao "Mercado Mundial de Video Doméstico", clarifica exemplarmente não só o volume de receitas que nele está envolvido como, por extrapolação, manifesta a apetência do público por esta comodidade introduzida no visionamento dos filmes e restantes produtos audiovisuais. Em 1994, 40% dos lares portugueses possuíam video gravadores<sup>102</sup>, tendo havido na década de 80 e início de 90 um grande surto de clubes de video. Esta tendência tem vindo a diminuir a partir de meados da década de 90, mas em paralelo assiste-se a um aumento do mercado de cassetes video para venda directa.<sup>103</sup>

Jorge Leitão Ramos, referindo-se ao ano de 1998, afirmou:

«Onde as coisas correm normalmente mal é no mercado de aluguer. Os números são aqui, de uma grandeza de todo em todo diferente. Um *blockbuster* (exemplo: **Eraser**, com Schwarzenegger) pode atingir as 2.600 cassetes nos videoclubes, mas durante um ano talvez não haja uma dúzia de títulos a atingir esses valores. Além disso, há aqui uma barreira entre os consumidores e os produtores que são os videoclubes. A atravessar tempos de incerteza, com a sua situação financeira não muito desafogada, os videoclubes tendem a não correr riscos e a apostar só em títulos com potencial de rendibilidade garantido.»<sup>104</sup>

---

Cádima, *O que é o cinema?*, org. João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro, p. 170, em 1929 (ano recorde na história do cinema americano) iam em média ao cinema, semanalmente, 95 milhões de pessoas; em 1940 a média baixou para 80 milhões e, em 1950 (já com a televisão a emitir), desceu para os 60 milhões. De 1950 a 1960 o número de espectadores baixa à razão de 20 milhões por semana, o número de salas também (das 19 mil salas existentes em 1946 subsistiam somente 9.330 em 1967), enquanto que o parque de televisões cresce de 3,9 milhões para 55,6 milhões. Registe-se que 1971 é o pior ano da história do mercado de cinema naquele país: somente 15,8 milhões de espectadores/semana.

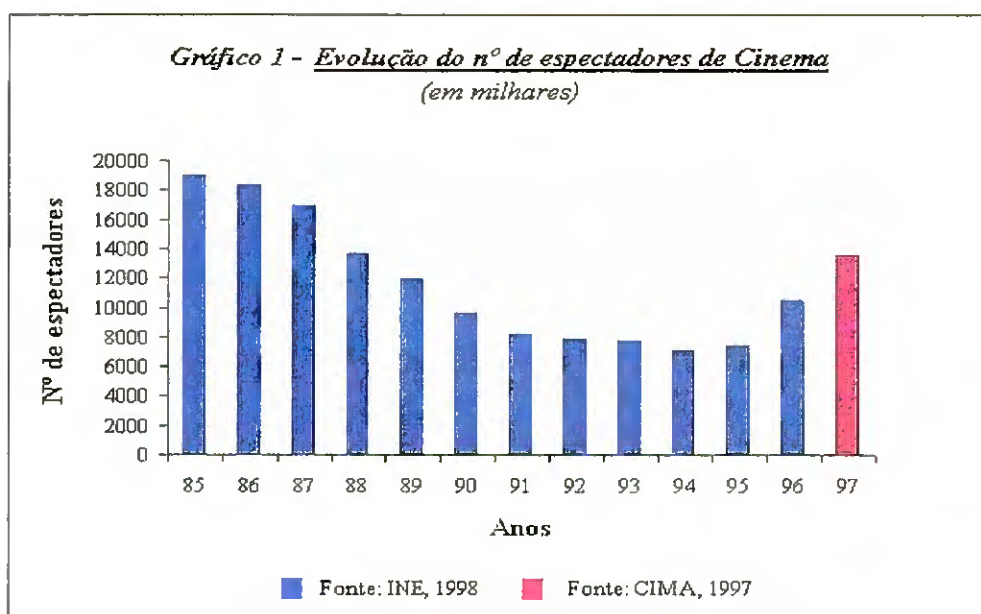
<sup>102</sup> *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 206.

<sup>103</sup> Em 1997, "Um total de 855 títulos editados, sensivelmente 50% para venda, e igual percentagem para aluguer, onde domina claramente o cinema americano." in Comissão Inter-Ministerial para o Audiovisual (C.I.M.A.) – *Relatório Final*, p. 21. A este propósito ver Anexo V.

<sup>104</sup> "Aqui e Agora – Cinema Português", *Jornal Expresso*, 28 de Março de 1998.

A reforçar esta ideia, a estimativa das receitas globais dos mercados *media* (1990/2000) aponta para que se manterá a receita nas cassetes para aluguer, enquanto que praticamente duplicará a receita nas cassetes de venda directa.<sup>105</sup>

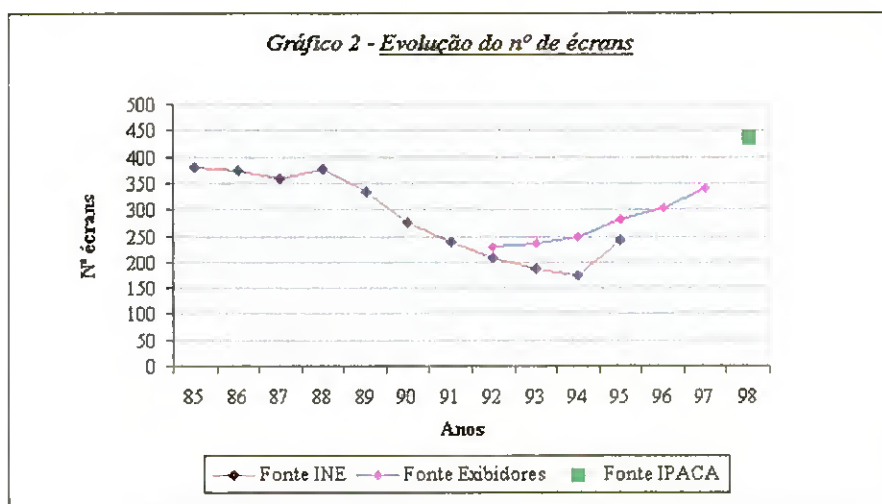
O fim dos anos 80 e início da década de 90 faziam assim reecer o pior quanto à afluência às salas de cinema e progressivo divórcio entre os filmes, no seu suporte magno, e o público, cada vez menos exigente quanto às condições de acesso aos filmes. Os dados são esclarecedores, como o gráfico seguinte<sup>106</sup> frisa, ao estreitar o campo em análise ao período 1985-1997:



<sup>105</sup> Vide Anexo VI.

<sup>106</sup> Gráfico cujos dados foram obtidos de: "Fonte: INE", *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 476 ; "Fonte: CIMA", in Comissão Inter-Ministerial para o Audiovisual (C.I.M.A.) – *Relatório Final*, p. 17.

Segundo a síntese do já citado *As políticas culturais em Portugal*, houve uma redução de 61% do volume de espectadores entre 1985 e 1995<sup>107</sup>. Em paralelo, e inevitavelmente, assistiu-se a uma razia no parque nacional de salas de cinema, como o Gráfico 2 manifesta<sup>108</sup>:



<sup>107</sup> *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 209. Fernando Pereira Marques, in *De que falamos quando falamos de cultura*, p. 64, invoca os dados fornecidos por José Manuel Castello Lopes, num Encontro do Acarte em 1992: entre 1976 (42 milhões de espectadores) e 1990 (11 milhões e 500 mil espectadores), houve uma diminuição de 75% na afluência às salas. Se em 1976 os portugueses iam 4 vezes por ano ao cinema, em 1990 esse número havia baixado para uma só.

<sup>108</sup> Este gráfico sobre o número de ecrãs foi elaborado a partir de 3 fontes (INE - Instituto Nacional de Estatística, in *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 476; APEC - Associação Portuguesa de Empresas Cinematográficas, in Comissão Inter-Ministerial para o Audiovisual (C.I.M.A.) – *Relatório Final*, p. 18; e IPACA- Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, in "envio da informação solicitada", fax de 13.09.98), sendo que a partir de 1992 ano há uma contradição entre os números disponíveis por todas elas. Foi-me impossível determinar por que razões essa contradição existia, dado que não era claro, em nenhuma delas, que ecrãs estavam a ser contabilizados (se unicamente os de salas propriedade de empresas de distribuição, se de exibidores comerciais independentes, se as salas detidas pelas autarquias, se as usufruídas por cineclubes, etc). Tal confusão é, aliás, bem demonstrativa do caos estatístico em que o nosso país se move, pelo menos no que se refere a esta

«O número de salas, que baixa de 379 em 1985 para 241 em 1995, chega a um limiar mínimo de 175 em 1994, o que representa pouco mais de metade do número de concelhos do país», sintetiza o já citado *As políticas culturais em Portugal*.<sup>109</sup>

Contudo, assistiu-se a alguma recuperação a partir de 1995. Os seguintes dados cruzam os vários indicadores em presença da mais esclarecedora maneira:

**Quadro 1- Ecrãs e Lugares em Portugal, 1989-1997**

PORTUGAL	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
Nº ecrãs	330	275	277	232	235	249	282	323	442
Nº habitantes por ecrã	30100	36000	35642	42501	41977	39728	35149	30714	22475
Nº ecrãs por 1.000 km <sup>2</sup>	3,6	3,0	3,0	2,5	2,6	2,7	3,1	3,5	4,8
Nº lugares	139342	111293	107671	95596	76000	84712	85670	88074	97129
Nº lugares por ecrã	422	405	389	412	320	340	304	273	220
Nº entradas ano-lugar	86	86	76	82	101	97	123	145	.

Fonte: Media Salles, *European Cinema Yearbook*, 1998, compilação de dados insertos, respectivamente, nas pp 84, 85, 86, 88, 89 e 90.

Aumento do número de ecrãs, em termos absolutos e ao nível regional, e conseqüente diminuição do *ratio* habitantes/ecrã, aumento do número total de lugares, diminuição do número de lugares por ecrã (salas com cada vez menor lotação), aumento progressivo do número de entradas anuais por lugar.

Penso que esta inflexão se explica por duas ordens de razões: por um lado, pela saturação do público face a um suporte que, se permite maior comodidade no visionamento, reduz contudo e drasticamente o impacto do espectáculo cinematográfico; por outro lado, por uma reacção das

actividade económica, o que dificulta de sobremaneira qualquer trabalho de investigação e, mais grave, qualquer política de intervenção económico-cultural governamental sustentada em dados fiáveis.

<sup>109</sup> P. 209. Ver números pormenorizados no Anexo VII.

empresas de exibição, que passam a investir nas condições de conforto do público nas salas de cinema, incluindo em tais condições uma substancial melhoria nas condições técnicas de projecção de imagem e som, e que procuram rentabilizar ao máximo os filmes que detém em carteira, diminuindo o número de lugares e aumentando o número de sessões por filme. O panorama, a este nível, em 1996, é igualmente esclarecedor:

QUADRO 2 – CINEMA – DADOS GERAIS, POR REGIÃO (1996)

Distribuição Geográfica	Recintos Utilizados					Espectadores (milhares)	Receitas Milhares Esc.
	Total	Até 300 Lugares	301 a 500	501 a 1000	Mais de 1000		
PORTUGAL	270	183	57	26	4	10 447	5 898 876
Continente	257	175	56	23	3	10 095	5 678 787
Norte	77	50	18	8	1	2 825	1 630 344
Centro	29	16	9	4	-	1 016	496 860
Lisboa e Vale do Tejo	112	88	15	8	1	5 671	3 288 283
Alentejo	26	15	9	2	-	223	90 335
Algarve	13	6	5	1	1	360	172 965
Açores	8	4	-	3	1	206	93 333
Madeira	5	4	1	-	-	146	126756

Fonte: INE, Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, 1996.

Se compararmos, no que respeita ao número de espectadores, os dados deste Quadro II, referido ao ano de 1996, com o Anexo VII, referido à evolução entre 1985 e 1995, verifica-se que em 1996 se registaram mais 3.050.000 espectadores e mais 29 ecrãs, o que representa um acréscimo de 41% em relação ao número de espectadores e de 12% em relação ao equipamento.<sup>110</sup>

Contudo, não deixa de ser peculiar constatar, mais uma vez, a diferença e pouca fiabilidade dos dados encontrados em diversas fontes, como, por exemplo, a seguinte citação demonstra:

---

<sup>110</sup> Esta tendência do aumento do número de salas é um fenómeno generalizado a toda a Europa. Segundo dados da União Europeia, dos 15 países que a constituem, 706 milhões de espectadores frequentaram as salas de cinema em 1996, o que, num espaço de um ano, equivale a um aumento percentual de 7,3%, sendo que a razão desse aumento se prende essencialmente com o fenómeno *multiplex* (ver , a propósito, Anexo VIII).

«A exibição em Portugal está a atravessar um processo de reestruturação à medida que os pequenos ecrãs vão sendo substituídos por multiplexes. Em resultado destas alterações, é provável que o número total de espectadores de cinema aumente de cerca de **12 milhões em 1996**, para 18 milhões no ano 2000.»<sup>111</sup>

Assim, e em 1996, em lugar dos 10.447.000 espectadores parece ter havido, afinal, 12.000.000... Enfim, o que se deseja salientar, e que esta última fonte não contradiz, é o aumento significativo de afluência às salas de cinema.

Todavia, se o panorama é regra geral optimista face ao futuro, é de salientar que dos 265 concelhos que existem no Continente 111 não têm sala de cinema<sup>112</sup>, o que constitui uma percentagem de cerca de 42%, além de que as assimetrias regionais são também evidentes: as regiões de Lisboa e Porto representam cerca de 50% das salas de cinema do país.<sup>113</sup>

Por outro lado, 68% das salas, como o Quadro I revelou, só têm uma lotação até 300 lugares, o que traduz o progressivo desaparecimento dos grandes espaços para o espectáculo cinematográfico, bem como reflecte a nova estratégia, já referida, de criação de multiplex em zonas comerciais, que detinham em 1997 uma percentagem significativa do mercado de exibição:

---

<sup>111</sup> C.I.M.A., op. cit., p. 17, subl. meu.

<sup>112</sup> Dado fornecido no discurso inaugural, proferido pelo Vice-Presidente do IPACA/ICAM, Dr. Pedro Berhan da Costa, aos II Encontros de Cinema, Faro, 4 de Dezembro de 1998.

<sup>113</sup> «No interior, é provável que a escassez de ecrãs se mantenha e só com o apoio do governo será possível ver cinema no país inteiro.», C.I.M.A., *Relatório Final*, p. 17. O panorama da distribuição das salas de cinema está bem patente no quadro do anexo IX.

**Quadro 3 - Portugal - Número de ecrãs/estabelecimento - 1997**  
**Densidade de ecrãs nos cinemas com 1 ecrã, nos multi-ecrãs e nos multiplex (1997) <sup>114</sup>**

	1 Ecrã	2 Ecrãs	3-5 Ecrãs	6-7 Ecrãs	>= 8 Ecrãs
<i>Portugal</i>	60,63%	8,14%	10,41%	7,24%	13,57%

**Os multiplex - número de estabelecimentos e de ecrãs (1997) <sup>115</sup>**

	9 Ecrãs	10 Ecrãs	11 Ecrãs	20 Ecrãs	Total Ecrãs
<i>Portugal</i>	1	2	1	1	60

Seria lacunar não sublinhar, neste contexto, o circuito alternativo não-comercial de exibição, por ele se entendendo aquele que, sujeito às regras de mercado de aluguer de filmes (como a excepção, pelo menos em grande parte, da Cinemateca Portuguesa), é responsável pela programação e exibição de cinema:

- o papel das autarquias, que gerem 25 ecrãs em Portugal<sup>116</sup>, tendo adquirido cine-teatros que de outra maneira encerrariam as suas portas, mesmo que muitos deles só funcionem aos fins-de-semana.
- a actividade de divulgação de filmes da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema que, e por exemplo, em 1997 registou 49.798 espectadores para 830 filmes programados (sendo que uma percentagem significativa é constituída por filmes inéditos ou nunca exibidos comercialmente ou não vistos em Portugal há mais de um ano), e que, em média, realiza 649 sessões por ano.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> In Media Salles, *European Cinema Yearbook*, 1998, p. 87.

<sup>115</sup> Id., *ibid.*, p. 113.

<sup>116</sup> C.I.M.A., *op. cit.*, p. 18.

<sup>117</sup> Filipe Jacinto e José Luis Duarte, *Edições Cinemateca* (catálogo de publicações), p. 10.

- A função dos cineclubes, estando actualmente em actividade 25<sup>118</sup> que, alguns desde os anos 50, tiveram e continuam a ter uma programação regular e de qualidade.

“ No ano de 1948 surge o movimento dos cineclubes (...). O movimento rapidamente se estendeu a todo o país, havendo por volta de 1956 mais de 30 cineclubes em actividade. As consequências foram incalculáveis pois surgiram grupos de pessoas profundamente interessadas no cinema, quer como simples espectadores mais exigentes, quer como intervenientes no processo: alguns tornaram-se profissionais, outros abordaram o campo da crítica, outros ainda permaneceram ligados aos cineclubes e aos problemas da difusão do cinema.”<sup>119</sup>

- o cinema ambulante, que teve um papel muito importante na divulgação do cinema até às décadas de 70-80, embora hoje existam apenas 4 semi-profissionais com a sua actividade bastante limitada e pouco apoiada.
- a actividade que o INATEL (Instituto Nacional de Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores) desenvolve na divulgação do Cinema - se foi mais evidente durante as décadas de 60 a 80, o desaparecimento comercial do formato 16 mm, no qual a principal colecção deste Instituto era constituída, fez com que a sua actividade se tornasse menos significativa, embora continue a dinamizar mostras de Cinema um pouco por todo o país (Lisboa, Covilhã, Faro e Angra do Heroísmo são exemplos retirados dos dois últimos anos).

---

<sup>118</sup> Fernando Leitão Correia, Vice-Presidente da Federação Portuguesa de Cineclubes, Comunicação aos II Encontros de Cinema, Faro, 4 de Dezembro de 1998.

<sup>119</sup> Manuel Pina, cit. em *Breve história do cinema português 1896-1962*, Alves Costa, pp.97 e 98.

- a existência de 12 Festivais<sup>120</sup>, a maioria deles especializados, e que, segundo as palavras de Mário Ventura Henriques, da Associação Portuguesa de Festivais de Cinema:

«...contribuem poderosamente para redinamizar à escala das comunidades onde se inserem, outras actividades culturais como o lazer e o turismo, ou estimulam actividades comerciais, estabelecem desafios à população escolar e provocam, no bom sentido, os próprios professores, despertam os mais novos para novas tarefas profissionais, criam um clima propício ao espírito de emulação e ao orgulho natural de quem se sente a intervir e a ter influência em áreas que ampliam os horizontes das pequenas cidades do interior.»<sup>121</sup>

Em síntese, o seguinte quadro, embora de carácter estimativo, resume de alguma maneira o panorama da exibição actual:

---

<sup>120</sup> Festival Internacional da Figueira da Foz (27 edições); Festival Internacional de Cinema do Algarve (26 edições); Cinanima – Cinema de Animação (22 edições); Fantasporto (19 edições); Festival Internacional de Tróia (14 edições); Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta (9 edições); Festival internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde (6 edições); Cine'Eco-Festival Internacional de Filme e Vídeo de Seia (3 edições); Festival Internacional de Filmes Gay e Lésbicos de Lisboa (2 edições); Festival Internacional de Filmes dos Açores (2 edições); Festival de Avanca (2 edições); Festiviana – Festival Internacional de Filmes de Viana do Castelo. Fonte: IPACA, 1998.

<sup>121</sup> Comunicação aos II Encontros de Cinema, Faro, 4 de Dezembro de 1998. A esse propósito, e também no mesmo local, foi referido por Miguel Dias, da Comissão da Coordenação Europeia dos Festivais de Cinema, existem na Europa cerca de 200 a 250 festivais, tendo em 1997 sido frequentados por 2.5 milhões de espectadores, o que representa cerca de 10% do total de espectadores europeus.

**QUADRO 4 - A afluência de cinema em 1997 (cerca de 13,5 milhões de espectadores) foi dividida da seguinte forma pelos diferentes exibidores:<sup>122</sup>**

Empresa	Nº Espectadores	Quota de Mercado
Lusomundo	3,35	25%
Warner-Lusomundo	2,7	20%
Medeia	2,3	17%
Castelo Lopes	2,0	15%
AMC	1,8	13%
Câmaras Municipais	0,35	2,5%
Cine-Clubes	0,3	2,5%
Outros	0,7	5%

Fonte: Estimativa C.I.M.A.

Por outro lado, o sector de distribuição tem vindo a definir-se pela concentração quer de filmes, quer da origem desses filmes. Números de 1993, o último ano com dados fornecidos por Portugal ao Media Salles, indicam que 61,2% dos filmes em estreia em Portugal eram de origem norte-americana<sup>123</sup>. Aliás, o Quadro seguinte demonstra indubitavelmente o aumento de tal predomínio - 42,1% em 1968, 46,7% em 1984, 70% em 1992 e 61% em 1993 -, bem como manifesta o imenso desequilíbrio na oferta, com países cuja produção é maior (Índia) a registar 0% de filmes estreados na década de 90, ou semelhante (França) a registar unicamente, e em queda, 12%, 6%, 4% e 3%, respectivamente:

---

<sup>122</sup> C.I.M.A., op. cit., p. 18.

<sup>123</sup> Cf. Media Salles, *European Cinema Yearbook*, p. 93. A ausência de dados mais actualizados force, em parte, a fiabilidade do traçado do panorama actual; assim, permanecerão ao nível da suspeição duas principais ideias: por um lado, que a percentagem de filmes norte-americanos nas estreias em Portugal, globalmente tida, rondará os 60%, isto é, não diferirá especialmente da início da década; por outro lado, que o catálogo da Atalanta Filmes tem sido o principal responsável, desde o seu aparecimento em 1989, por estabilizar tal percentagem e combater tal predomínio, dado que, dos 285 filmes que estreou em Portugal desde o ano da sua fundação, apresenta as seguintes percentagens de distribuição por origem geográfica: EUA - 20,7% (59 filmes), Europa - 66,7% (190 filmes, dos quais 53 são portugueses, isto é, 27,9% dos filmes europeus e 18,6% do total dos filmes), Resto do Mundo - 12,6% (36 filmes). Dados calculados a partir do "Catálogo Atalanta", 07.01.99, que indica todos os seus filmes desde a sua data de estreia em Portugal.

QUADRO 5 - Filmes estreados em Portugal por países de origem:<sup>124</sup>

Países	1968	1984	1997	1997
<b>Total</b>	<b>338</b>	<b>280</b>	<b>240</b>	<b>201</b>
Portugal	4	8	11	6
Portugal - co-produção	-	-	4	5
Alemanha	17	10	1	4
Austrália	-	-	3	2
Brasil	-	4	-	-
Canadá	-	-	1	-
Espanha	9	3	3	3
Estados Unidos da América	143	131	168	123
Finlândia	-	-	1	-
França	41	19	10	8
Grã-Bretanha	46	25	14	33
Grécia	2	-	1	-
Hong-Kong	-	20	7	2
Índia	-	9	-	-
Indonésia	-	-	1	1
Itália	63	30	10	9
Israel	-	-	1	-
Noruega	1	-	2	1
Républica Popular da China	-	-	1	2
Suécia	1	-	1	-
Outros	10	21	-	2

Fontes: Lauro António, *O cinema entre nós* (1968)<sup>125</sup>; União das Associações de Espectáculos e Diversões (1984); DGEAT (1992); DGESP (1993)

A este título é também revelador o "TOP 20" dos filmes mais vistos entre Julho de 1996 e Junho de 1997, que reflecte uma tendência, diria eu, inevitavelmente semelhante: todos os filmes eram de origem norte-americana e representavam cerca de 50% do total de espectadores que

<sup>124</sup> In Fernando Pereira Marques, *De que falamos quando falamos de cultura*, p. 66.

<sup>125</sup> Duas notas sobre estes dados fornecidos por Lauro António: o número total de filmes por ele indicado - 341 - não coincide com a soma das diferentes parcelas que ele refere ser as da distribuição por nacionalidades - 338, pelo que decidi apresentar este total (talvez que a discrepância tenha a ver com a impossibilidade do autor em determinar a origem dos 3 filmes em falta); por outro lado, o autor - e bem - contabiliza os filmes consoante serem ou não co-produções, pelo que eu própria optei, quando era esse o caso, por indicar como origem o país do produtor maioritário (o primeiro país referido na lista). Por isso é devida a transcrição integral da passagem onde me baseei: «143 norte-americanos, 63 italianos, 45 ingleses, 37 franceses, 17 alemães, 9 espanhóis, 6 japoneses, 4 portugueses, 3 franco-italianos, 2 dinamarqueses, 2 gregos, 1 anglo-francês, 1 sueco, 1 franco-italo-espanhol, 1 norueguês, 1 hispano-norte-americano, 1 hispano-belga e 1 belga.», Lauro António, *O cinema entre nós*, p. 14.

durante o mesmo período tinham ido ao cinema.<sup>126</sup> «Os filmes americanos têm em Portugal praticamente 95% da quota das bilheteiras (a mais elevada da União Europeia)»<sup>127</sup>, o que se explica pelo facto de as principais distribuidoras nacionais serem ou subsidiárias americanas ou empresas de exibição locais que distribuem produtos das *majors*, como as seguintes citações esclarecem:

- «A Lusomundo tem um acordo com a UIP e com a Disney e adquire filmes também da BMG, Pathé e Gaumont. A Castello Lopes tem acordos com a Fox e a Miramax.»<sup>128</sup>
  
- «O estabelecimento de alianças estratégicas com líderes de mercado tem sido uma manifesta preocupação da Lusomundo/Luís Silva. Na sua área de actividade original, detém actualmente uma posição dominante na distribuição de filmes das "majors" americanas MGM-United Artists, Paramount e Universal, detendo ainda uma sólida implantação no parque das salas de cinema. O mesmo acontecendo no mercado do vídeo, onde distribui os catálogos da Columbia Tristar, Walt Disney Home Video, Warner Home Video, Turner Entertainment e National Geographic.»<sup>129</sup>

Esta tendência de mercado não sofre oscilações até ao presente, tendo em conta que aproximadamente 45% ( e com tendência a chegar aos 50% nos próximos três anos) da quota de

---

<sup>126</sup> C.I.M.A., *Relatório Final*, pp 20-21.

<sup>127</sup> Id. *ibid*, p. 19.

<sup>128</sup> Id., *ibid.*, mm p..

<sup>129</sup> Comissão de Reflexão sobre o Futuro da Televisão, *op. cit.*.

mercado da exibição em Portugal pertence à Lusomundo e ao consórcio Sony-Warner que, naturalmente, exibem os filmes que distribuem (51% da quota de mercado da distribuição)<sup>130</sup>.

Verifica-se também um retracção no número de distribuidores<sup>131</sup>, existindo unicamente, em 1998, as seguintes: Lusomundo Audiovisuais, Filmes Castello Lopes, Atalanta Filmes e Columbia, Tri-Star & Warner (Sony-Warner), com cerca de 90-93% do mercado, e EdiFilmes e Uniportugal, com os restantes 10-7%, que se movimentam da seguinte forma:

**QUADRO 6 – Distribuição<sup>132</sup>**

	Nº Filmes	Nº espectadores (milharess)	Média de Espectadores/filme (milhares)	Nº Ecrãs na primeira semana	Quota de Mercado
Atalanta	33	543	16,5	3	4%
Sony-Warner	20	2338	117	21	19%
Castello Lopes	27	1982	73	13	16%
Edifilmes	10	825	82,5	10	6%
Lusomundo	45	6391	145	19	51%

Fonte: I.P.A.C.A. – Período entre Julho de 1996 e Junho de 1997

A informação constante deste quadro «é baseada em 135 filmes de um total de 175. Os 135 filmes representam mais de 95% das bilheteiras nacionais.», refere a C.I.M.A.<sup>133</sup>. É com certeza por gralha que nele se indicam as percentagens de, respectivamente, 4% e 6% para a

<sup>130</sup> Id., *ibid.* Refira-se que o empório Lusomundo, no que se refere, e só, ao mercado do cinema, abarca três diferentes empresas – Lusomundo Audiovisuais (distribuição), Lusomundo Cinemas (exibição) e Warner-Lusomundo (exibição).

<sup>131</sup> Em 1968 existiam 21 empresas de distribuição de filmes, segundo Lauro António, *O cinema entre nós*, p. 14. Só na década de 70 se iniciará a concentração em grandes grupos. Cf.: «Na década de 70 os distribuidores vão-se associando em grandes grupos (Lusomundo, Doperfilme, Mundial Filmes, Castello Lopes), para além da existência de outras empresas como (...) a Rank Filmes (United Artists), a Columbia-Warner (...) e a Animatógrafo.», Luís de Pina, *História do Cinema português*, p. 176.

<sup>132</sup> C.I.M.A., *op. cit.*, p. 17.

<sup>133</sup> *Op. cit.*, p. 19.

Atalanta e a Edifilmes, se tivermos em conta a média de espectadores por filme indicada para cada uma - 16,5 milhares e 82,5 milhares -, mas não o será a incrível percentagem detida por uma única distribuidora, umbilicalmente ligada às *majors* norte-americanas, como vimos, dada a predominância que detém igualmente no parque nacional de salas.

A situação descrita evidencia um estrangulamento de mercado e a dificuldade em programar filmes diversificados, situação que é mais notória para os pequenos exibidores independentes, dependentes como acabam por ser das empresas de distribuição e das suas draconianas regras de aluguer<sup>134</sup>. A esse propósito refira-se a estratégia do produtor-distribuidor-exibidor Paulo Branco:

«Sempre me bati por ser um produtor independente. Ser dono das minhas decisões. Se decido fazer um filme, é uma decisão própria, solitária e independente de qualquer grupo financeiro. (...) Criei mecanismos para que isso fosse possível: daí a produção, a exibição e a distribuição.»<sup>135</sup>

Num outro momento reconhece:

«A distribuição surge quando me apercebi que os filmes que eu produzia não tinham possibilidades de ser mostrados como eles mereciam. E também por ter achado que havia toda uma parte do cinema que se fazia na Europa e no mundo que não chegava a Portugal. A exibição obrigou-me à distribuição, porque eu não podia ter salas para 'passar' unicamente os filmes das *majors* americanas que era o que se via na altura [1989]. Acreditei que havia um público para ver outras cinematografias, pelo que, ao ter salas, tive que ser distribuidor para poder exhibir esses filmes.»<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Refira-se, a título de exemplo, que a empresa Lusomundo Audiovisuais proíbe contratualmente os exibidores de programarem juntamente com filmes que lhe pertençam outros de diferentes distribuidoras.

<sup>135</sup> in *Expresso*, 6 de Junho de 1998, entrevista a Paulo Branco conduzida por Maria João Avillez.

<sup>136</sup> Paulo Branco a Carlos Cruz, programa da RTP2 *Carlos Cruz*, difundido a 3 de Fevereiro de 1999.

Neste mercado que, mesmo assim, se mantém desequilibrado, quase não tem havido espaço para filmes de curta-metragem, de género documental e de animação para adultos ou, mesmo, para filmes portugueses. A esse propósito refira-se o forte investimento do Estado na produção de filmes, que, paradoxalmente, acabam muitas vezes por não ser estreados (em 1995 dos 15 filmes de longa-metragem apoiados, apenas 5 chegaram às salas de cinema<sup>137</sup>), mas frise-se igualmente o esforço na mudança neste estado de coisas atendendo a que, segundo as palavras do Ministro da Cultura na nota introdutória ao Relatório sobre as Políticas Culturais em Portugal,

«Estabeleceu-se com todos os exibidores cinematográficos, um acordo que visa, não só um financiamento à produção cinematográfica anual de filmes nacionais, mas também o cumprimento de uma quota anual de exibição de filmes portugueses.»<sup>138</sup>

Contudo, ao nível da exibição, tem havido uma demissão do Estado do papel que lhe cabe, cifrando-se o seu apoio num concurso anual para melhoria de equipamento das salas que se esgota em poucos milhares de contos<sup>139</sup>, o que tem motivado acerbadadas críticas por parte das empresas do sector, constituindo uma situação cuja transformação não se vislumbra a curto prazo.

Excepção terá sido a construção do ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), em 1996, primeiro edifício nacional com as condições técnicas necessárias à prospecção, recolha, conservação e preservação dos filmes, no sentido em que é condição *sine qua non* para a preservação do património visual português de imagens em movimento mas também da sua exibição, seja nas instalações da Cinemateca Portuguesa seja por empréstimo a entidades para tal vocacionadas.

---

<sup>137</sup> Vide Anexo X.

<sup>138</sup> Para tomar conhecimento de um extracto mais amplo de tal "nota introdutória", vide Anexo XI.

<sup>139</sup> Vide Anexo XII.

Perante este quadro global, entende-se que no relatório da "Comissão de Reflexão sobre o Futuro da Televisão" seja assim caracterizado o **consumidor de cinema em Portugal**:

«É reduzido o número dos que frequentam salas de cinema pelo menos uma vez por semana - 187 000 -, sendo substancialmente mais elevado o daqueles que o fazem menos de 1 vez por mês: 1 908 000.

Num e noutro caso, as percentagens mais significativas dão-nos como moradores na Grande Lisboa e no Litoral Norte, mas, se quanto ao primeiro, a maior fatia pertence à Classe Alta/Média Alta, no segundo, é a Classe Média que domina; em ambas as situações, são os estudantes que apresentam índice mais elevado.

Os que vão ao cinema uma vez por semana são, da televisão, espectadores menos fiéis do que aqueles que o fazem com menor assiduidade, sendo legítimo concluir que a frequência das salas mantém uma relação de afastamento com o consumo televisivo. Por outro lado, parece manifesto que o aumento deste impacta negativamente o visionamento do cinema no seu circuito tradicional de exibição.»

Uma outra questão para a qual não há resposta credível, por falta de dados, é aquela que identifica o tipo de procura do público para o cinema (embora, como vimos, o TOP dos filmes vistos aponte para uma preferência pelo cinema de “entretenimento”). No entanto,

«...não sendo possível segmentar o público e as suas opções, não é igualmente possível reconhecer com rigor o que se passou. Aliás, a hipótese de que o “cinema” dos cinéfilos e dos “cultivados” – afinal a parcela do “cinema” que integra a cultura a democratizar o acesso – não tenha observado uma contracção de recrutados é perfeitamente verosímil. Vai nesse sentido o facto da inflexão de tendência começada em 1985 e confirmada em 1996 se fazer em concomitância com o aparecimento de uma nova gama de equipamentos *multiplex*

(inseridos quase sempre em grandes centros comerciais), que basicamente retraduzem o princípio da rendibilidade económica: não só passam filmes que "toda a gente pode ver" como no seu interior se vendem manjares a serem saboreados com o visionamento do filme – um sacrilégio para o amante da arte cinematográfica. Nesta hipótese, o cinema só terá sido preterido em favor de outras procuras para aquele segmento do público de cinema (largamente maioritário, bem entendido) que mantém com a cultura uma relação de diversão, que tanto se pode projectar em objectos de cinema (certos objectos de cinema) como em quaisquer outros que, desse ponto de vista, sejam comparativamente mais apelativos.»<sup>140</sup>

Em jeito de balanço, direi que se sente hoje em Portugal uma mudança – mais espectadores frequentam as salas de cinema (sobretudo nas camadas jovens e urbanas) e há uma outra selectividade na escolha, pelo menos por parte desse público mais assíduo e exigente que Paulo Branco/distribuidor-exibidor ajudou a estabelecer e consolidar. Sente-se ainda que há mais público para o cinema português (por um lado, porque aumentou exponencialmente o número de filmes portugueses estreados - 15, entre longas e curtas-metragens, no período entre Setembro de 1997 e Setembro de 1998 -, por outro, porque bastaria o êxito comercial de TENTAÇÃO, de Joaquim Leitão, que fez acima dos 350 mil espectadores, para fundamentar esta observação). São especulações que infelizmente não podem ser traduzidas em números, dado que, insisto, existem poucos elementos estatísticos actualizados e fiáveis, particularmente devido à ausência de informatização das bilheteiras.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, p. 318.

<sup>141</sup> Este é um gravíssimo problema cuja resolução é eternamente adiada, provavelmente porque nem os distribuidores/exibidores, nem mesmo os produtores portugueses, terão grande interesse em que seja solucionado - os primeiros porque tornarão dessa maneira a apresentação de contas respeitantes aos 7,5% sobre o preço da entrada que deve, segundo a lei, reverter para o benefício e melhoramento dos próprios estabelecimentos comerciais de

Finalmente, mudança porque uma nova política para o cinema foi definida no final de 1998, através do enquadramento legislativo sobre os sectores do cinema, audiovisual e multimédia (Decreto-Lei nº 15/99 – Diário da República nº 12/99 I Série de 15 de Janeiro), acompanhada da reestruturação orgânica do IPACA (Instituto Português do Cinema e do Audiovisual) para o novo ICAM (Instituto Cinema, Audiovisual e Multimédia). Dela se pode esperar que algo mude quanto à exibição de cinema não comercial, nomeadamente por se contemplarem, pela primeira vez, a existência de “sessões privadas e pagas organizadas por associações culturais, cineclubes e escolas”, e por, no artigo 35º, indicar expressamente o apoio que o Ministério da Cultura, através do ICAM, concederá a acções de divulgação do cinema em Portugal, e ainda por explicitar (o que mais interessa a esta tese e ao capítulo seguinte dela), no artigo 36º, que «O Ministério da Cultura, em colaboração com o Ministério da Educação, promove e apoia no âmbito do ensino básico, secundário e superior a descoberta da arte cinematográfica, visando despertar o gosto e o interesse pelo cinema.»<sup>142</sup>

---

projecção cinematográfica, e os segundos porque, inversamente, poderão usufruir dos apoios "automáticos" do Estado contemplados na Lei, aferidos exactamente a partir do número de espectadores conseguido por um filme, número esse que é fornecido pelo distribuidor desse mesmo filme...

<sup>142</sup> Para consulta de extracto mais desenvolvido, vide Anexo XIII.

## 2.2. – Na Região do Algarve

Dados gerais: Área-5.000 km<sup>2</sup>; População em 1991, 340.000 habitantes

A situação no Algarve não difere especialmente do retrato feito ao país, embora seja de salientar que se o número de salas é diminuto, a taxa de número de espectadores para o cinema é a terceira mais alta de Portugal, logo a seguir às regiões de Lisboa e Porto.<sup>143</sup>

Quanto ao parque de salas regista-se o seguinte quadro, elaborado por mim:

Quadro 7 - Salas de cinema no Algarve

Concelho	Localidade	Exib. Com.	Exib. Indep.	Autarquia	Outros	TOTAL
Albufeira	Albufeira	1	.	<i>1</i>	.	2
Alcoutim	.	.	.	.	.	.
Aljezur	.	.	.	.	.	.
Castro Marim	.	.	.	.	.	.
Faro	Faro	(+3+7)	1(+2)	.	1	2 (+12)
Lagoa	.	.	.	.	.	.
Lagos	Lagos	.	1	.	.	1
Loulé	Loulé	.	.	1	.	1
	Vilamoura	1	.	.	.	1
Monchique	.	.	.	.	.	.
Olhão	Olhão	1	.	.	.	1
Portimão	Portimão	6	(+2)	.	.	6 (+2)
	Praia da Rocha	.	1	.	.	1
S. Brás de Alportel	S. Brás	.	.	1	.	1
Silves	Silves	.	1	.	.	1
	S. Bartolomeu de Messines	.	1	.	.	1
Tavira	Tavira	.	1 (+1)	.	.	1 (+1)
Vila do Bispo	.	.	.	.	.	.
Vila Real St António	Altura	.	1	.	.	1
	Vila Real St Ant.	.	.	.	<i>1</i>	1
TOTAIS - 16 conc.	13 local.	9 (+10)	7 (+5)	3	2	21 (+15)

Legenda:

Exib. Com. - exibidor comercial propriedade de empresa de que também opera na distribuição

Exib. Ind. - exibidor comercial independente das empresas de distribuição

Outros - entidades públicas/associações culturais

A itálico - sala equipada para projecção cinematográfica mas sem actividade de programação própria e/ou regular

A negrito - salas inauguradas em Dezembro de 1998.

(+) - número de salas que se prevê venham a abrir ainda este ano ou no próximo

Fonte: Exibidores locais.

<sup>143</sup> Vide Anexo XIV.

Conclui-se da sua análise que o parque regional de salas de cinema se concentra nos maiores centros urbanos, sendo de referir que dos 16 concelhos do Algarve 6 deles não possuem qualquer sala de cinema (concelhos do Este e Oeste do Algarve, onde a interioridade mais se faz sentir, exceptuado o caso de Lagoa). Há que notar que só 3 destas salas possuem lotação superior a 500 lugares (Cinema Santo António, em Faro, Cine-Teatro António Pinheiro, em Tavira e Cine-Teatro Silvense).

Até Dezembro de 1998 mais de 50% das salas pertenciam a exibidores independentes. Estas salas, é de realçar, de uma maneira geral só têm programação aos fins-de-semana (sexta-feira, sábado e domingo), como é o caso dos cinemas de Tavira, Altura, Silves e São Bartolomeu de Messines. São pertença das redes nacionais de empresas de distribuição/exibição 3 salas da Lusomundo Cinemas (Albufeira, Vilamoura e Olhão) e as 6 novas salas, em Portimão, de Filmes Castello Lopes.

Também é de constatar que 3 das salas são pertença de autarquias, sendo que num dos casos (São Brás de Alportel) ela é a única do concelho. Aliás, só dois concelhos têm salas de cinema em mais do que uma localidade (Loulé - uma comercial e uma autárquica -, e Vila Real de Santo António - uma comercial independente, que opera só aos fins-de-semana, e uma da associação cultural Boa Esperança, com actividade intermitente). A outra associação cultural que opera no distrito é o Cineclube de Faro, no Auditório da Delegação Regional do Instituto Português da Juventude, em Faro, com actividade regular (129 sessões em 1998)<sup>144</sup>.

Prevê-se que ainda este ano abram 3 novas salas na cidade de Faro, da Castello Lopes, 2 salas mais na cidade de Portimão, de empresário independente, e, talvez para o próximo ano, mais 9 salas em Faro (7 da Warner-Lusomundo e 2 de iniciativa independente) e uma na cidade

---

<sup>144</sup> Segundo *Relatório de actividades 1998*, apresentado a 16 de Janeiro de 1999 em Assembleia Geral de Sócios.

de Tavira (iniciativa independente). É sintomática e grave, no meu ponto de vista, a localização dessas novas salas, pois, excepção feita à de Tavira, todas as outras se concentrarão nas "capitais do Barlavento e do Sotavento", agravando consideravelmente a assimetria já existente - parece-me preocupante e socialmente muito injusto que, de 15 novas salas, 14 venham a estar localizadas nessas duas cidades, quando, repito mais uma vez, há concelhos sem nenhuma.

Quanto ao tipo de programação ela reflecte, como seria de esperar, a do resto do país<sup>145</sup>, pois as regras são exactamente as mesmas: maioritariamente de origem norte-americana, sendo completamente inexpressiva tanto a exibição de filmes de outras proveniências como a exibição de filmes que não sejam longas-metragens de ficção<sup>146</sup>. Esta programação reflecte as condicionantes das salas no Algarve, pois apesar de haver uma maioria delas (12) que não pertence nem ao consórcio Lusomundo nem à empresa Castello Lopes (que, recordo, têm acordos com *majors* americanas), elas estão dependentes desse tipo de distribuidoras, dentro do tal espírito de "círculo vicioso" que já referi, consequência da técnica do "block booking" e do facto de as melhores receitas só acontecerem com os grandes êxitos americanos que pertencem aos catálogos dessas empresas.<sup>147</sup> Quanto às salas autárquicas, elas têm a sua programação definida por funcionários camarários que, sem formação específica, vogam um pouco indistintamente por entre a gestão dos filmes seleccionar.

---

<sup>145</sup> Excepção feita à do Cineclube de Faro, por ser uma entidade pertencente ao circuito comercial alternativo.

<sup>146</sup> Vide Anexo XV.

<sup>147</sup> Por exemplo, referiu-me pessoalmente o proprietário do cinema de Altura que nunca tinha alugado filmes à Atalanta Filmes.

Por último, dever-se-á referir a existência de um festival anual de cinema, o Festival Internacional de Cinema do Algarve (FICA), que decorre na segunda quinzena de Maio em Portimão e que está vocacionado para a promoção e divulgação de filmes de curta-metragem (animação e ficção), com uma duração máxima de 30 minutos e em suporte 35 mm. Para além da secção competitiva, o festival tem descentralizado as suas actividades. Em 1998 realizou um vasto conjunto de sessões de divulgação em várias localidades do interior algarvio e alentejano, e fez como habitualmente sessões para escolas, apresentando 10 programas de curta-metragem em 4 locais simultaneamente (Alvor, Lagos, Albufeira e Faro)<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Dados recolhidos in Catálogo do 26º Festival Internacional de Cinema do Algarve, p. 17.

## II - O Cinema e a Escola

*«Um novo contexto de aprendizagem do cinema deve partir da ideia que é necessário cuidar tão bem dos filmes como do olhar que o público tem/teve sobre eles.»*

João Mário Grilo

"Carta", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p. 52

## 1 – Formação Específica para o Cinema

### 1. – Em Portugal

Em Portugal, ao nível da formação universitária, a escolha não é abundante.

Há a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, sucedânea do Conservatório Nacional de Lisboa, que acolheu anualmente 20 novos alunos até ao ano lectivo em curso - com a mudança para as novas instalações na cidade de Amadora, espera-se que este número venha a duplicar. Tal curso, de carácter profissional, cobre as várias áreas possíveis no campo da indústria cinematográfica, desde a realização à produção, a representação à técnica de montagem ou de som, a fotografia à crítica e investigação. É a mais prestigiada do país, porventura pelos seus mais 20 anos de história e pelo leque de professores (alguns deles, notáveis realizadores ou técnicos) que compõe ou compôs o seu corpo docente. Lutando com imensas dificuldades ao nível orçamental, poderá vir a beneficiar de um apoio ainda mais substancial por parte do ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia) e da Tóbis, particularmente no que se refere ao investimento feito no aparecimento de novos criadores.

Existe igualmente um Curso de Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa, com uma vertente sobretudo teórica, «que se apoia num discurso essencialmente académico sobre o cinema, tendo como objectivo propiciar o desenvolvimento de interesses para a realização de trabalhos de análise.»<sup>149</sup>. Como área de opção em cinema, nos 3º e 4º anos da Licenciatura, inclui disciplinas como História do Cinema, Filmologia, Produção e Realização. Para além disso, nas palavras do seu principal dinamizador, João Mário Grilo, a Universidade Nova formou igualmente, em 1996/1997, um Núcleo de Estudos Cinematográficos, que consiste numa «estrutura interdepartamental que integra docentes de Comunicação, Música, História da

---

<sup>149</sup> Manuel Pinto e António Santos, *O Cinema e a escola*, p. 92.

Arte, Antropologia, Estudos Portugueses e História. As competências deste núcleo vão desde a divulgação do cinema (cineclube) à sua produção (laboratório de criação cinematográfica), passando pela criação de uma pós-graduação em Estudos Cinematográficos, com três especialidades: Realização, Argumento e Crítica.»<sup>150</sup>

Na Universidade Independente (Lisboa) existe uma Licenciatura em Ciências da Comunicação que apresenta no seu 4º ano a variante de Audiovisual, com cadeiras semestrais em Linguagem Audiovisual, Guionismo e Prática de Argumento, Produção e Realização de Cinema.

A Escola Superior Artística do Porto lecciona um Curso Superior de Cinema e Vídeo que «tende a privilegiar as vertentes da realização e da produção».<sup>151</sup>

Na Universidade Moderna (Lisboa) existe um curso, que se espera virá a conceder o grau de licenciatura, mas que em 1997 existia tão só enquanto «projecto piloto em acção, com uma turma de 12 alunos, que está a tirar um Curso de Cinema Publicitário. (...) A novidade deste curso é que é a concretização de um velho sonho (a relação universidade/empresas) e é uma sociedade (isto é, uma empresa com fins comerciais).»<sup>152</sup>

Refira-se ainda que existe na Faculdade de Letras de Coimbra a Sala de Estudos Cinematográficos, que, ao nível curricular, oferece as disciplinas de História e Estética do Cinema e de História do Cinema Português como disciplinas de opção para todas as licenciaturas da Universidade de Coimbra.

O Instituto Multimédia (Lisboa) ministra também um Curso de Audiovisuais de carácter profissionalizante.

---

<sup>150</sup> João Mário Grilo, "Carta", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p.53.

<sup>151</sup> Manuel Pinto e António Santos, op. cit, p. 92.

<sup>152</sup> Francisco Machado, "Curso de Cinema da Universidade Moderna", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, 1998, pp. 58-59.

Existem algumas escolas secundárias especializadas no ensino artístico, consideradas técnico-profissionais, como a António Arroio em Lisboa e a Soares dos Reis no Porto. A Escola António Arroio oferece um curso designado de "Técnico-Profissional de Imagem e Meios Audiovisuais", que tem como perfil de saída do aluno "ser capaz de, no âmbito das tecnologias características do cinema, da televisão, do som ou da fotografia, dar resposta a problemas específicos na área na qual o aluno faz a sua formação; analisar, planificar e ordenar de forma equilibrada os processos discursivos dos meios audiovisuais; aplicar os conhecimentos de carácter técnico e estético, inerentes a cada área, por forma a possibilitar a construção significativa e plástica de imagens e/ou sons".<sup>153</sup> Na Escola Secundária Soares dos Reis está a funcionar um Curso Tecnológico, com a duração de 3 anos, que aborda o vídeo, a fotografia e o multimédia.

A ETIC (em Lisboa) é uma escola de nível secundário e nível profissional de ensino de vídeo que ministra os cursos de Vídeo/Audio e Desenho Animado.<sup>154</sup>

Ao nível do ensino secundário regular o panorama é bem mais catastrófico: variantes de cinema não existem, nas áreas de comunicação não há disciplinas específicas sobre cinema, e experiências extra-curriculares como os "clubes de cinema" revelam-se, afinal, como sendo, na esmagadora maioria dos casos, clubes de vídeo.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Pesquisa on-line: <http://www.esec-eea-antonio-arroio.rcts.pt/>

<sup>154</sup> Pesquisa on-line: <http://www.etic.pt/>

<sup>155</sup> A análise que pude fazer dos relatos das actividades em escolas, incluídos no dossier *O Cinema e a Escola* bem como nas actas do 1º Encontro Nacional intitulado "O ensino do audiovisual, o audiovisual no ensino" (op. cit. *O ensino, o cinema e o audiovisual*), fez-me chegar a esta conclusão

## 1.2 – No Algarve

Quanto ao aspecto da formação escolar, existe na Universidade do Algarve um Curso de Ciências da Comunicação, com duas disciplinas específicas sobre cinema, que, até 1996/1997, concedia o grau de bacharelato. Após reformulação, este Curso poderá passar a conceder o grau de licenciatura, sendo que, após um "tronco comum" ao longo de três anos para todos os alunos, poderá existir uma variante de Cinema no 4º ano, que incluirá as disciplinas de Géneros Fílmicos, Estética e Crítica Cinematográfica, e quatro opções a escolher de entre as seguintes: Produção Textual, Produção e Cálculo Orçamental, Dramaturgia, Argumentismo e Guionismo, Imagem, Som, Montagem, Documentarismo e Investigação.

Existe ainda, na mesma Universidade, um curso de licenciatura em Design de Comunicação, que versa temáticas cinematográficas como Cinema de Animação e Filmologia.

Quanto ao ensino secundário, existem 6 escolas que têm cursos tecnológicos ligados à comunicação, e, no conjunto das escolas desse nível de ensino bem como nas de ensino básico, 6 clubes relacionados com Imagem, Fotografia e Vídeo. É de salientar que é este o panorama existente no ensino obrigatório para uma população escolar de 60.000 alunos em toda a região que estou a considerar.

## 2 – Actividades de Formação Escolar para o Cinema

### 2.1 – Na Europa

A formação de público para o cinema é uma preocupação em vários países europeus, tendo a União Europeia - através de "Media Salles" do Programa "Media" - desenvolvido uma iniciativa a que genericamente intitulou *Euro Kids Network* e que tem como objectivos:

«Build up the audience of tomorrow, increase the opportunities for children and young people to see European films and impact with the variety of cultures and identities in Europe, support professional operators and enterprises committed to this area of exhibition, encouraging diversification of their product range, foster relations between institutions and the marketplace, as also between the industry and society, at European level.»<sup>156</sup>

Como tal, e em contrapartida de atribuição de apoios financeiros, deverá conagar o exibidor um mínimo de 50% de sessões, do total das que concretizar anualmente, especialmente dedicadas ao público infanto-juvenil, bem como deverá promover iniciativas complementares que aumentem a dimensão e o impacto dessas mesmas sessões - encontros com realizadores e actores, publicações de apoio, etc.

Em 1998 abrangia tal rede, 250 ecrãs e mais de 53 mil lugares distribuídos por 15 países europeus. Em Portugal, o Cineclube Universitário da Beira Interior pertence a esta rede desde 1997, e o Programa "JCE" da Direcção Regional de Educação do Algarve (do qual irei falar no capítulo IV) candidatou-se, por iniciativa e através do Cineclube de Faro, em 1998, tendo sido tal candidatura aceite para o ano em vigor.

Para além disso, o "Media Salles" promove encontros e seminários anuais, dirigidos tanto a exibidores como a programadores (de cinema ou escolares).

---

<sup>156</sup> Media Salles, *European cinema yearbook*, p.143.

Mais particularmente, e em colaboração com a instituição britânica "Film Education", o "Media Salles" promove o programa *Cinécole* cujos objectivos são

«Enhancing the role played by films in school curricula, attracting young to the cinema, increasing awareness of works from other european countries.»<sup>157</sup>

Inspirado neste *Cinécole*, o "Danish Film Industry's" inicia o *Biograf Information Film (BIF)* em 1995:

«One of BIF's aims is to establish links between the cinemas and schools acting as consultants and providing teaching materials (...). BIF has started an initiative in co-operation with the Ministry of Education, the Danish Film Institut, the Film Steering Committee, the National Film Board of Denmark and the Innovative Centre for General Education. The aime is to join forces in creating media literacy programmes on a national basis but also in building up European networks.»<sup>158</sup>

Na Bélgica, também com o nome de *Cinécole*, um programa dirigido ao público escolar surgiu para

«favoriser l'accès à des activités socio-culturelles et éducatives qui ont pour support les techniques audiovisuelles.»<sup>159</sup>

Para além de ser um serviço de difusão cinematográfica para a juventude, promove no espaço *Cinécole* sessões de animação intituladas *Caméra en Coulisses*, nas quais as crianças aprendem sobre as etapas de realização de um filme.

Em Espanha verifica-se haver também uma série de iniciativas para integrar o cinema na escola. Dos casos que detectei, os que surgiram como mais significativos e interessantes, em

---

<sup>157</sup> Id., p.138.

<sup>158</sup> Pesquisa on-line: <http://www.bif.dk>

<sup>159</sup> Pesquisa on-line: <http://www.cinemaniacs.be/cinecole>.

minha opinião, foram os do *Grupo Comunicar*, que actua na região da Andaluzia, e o *DRAC Magic*, que actua na Catalunha.

No primeiro caso trata-se de uma associação de professores da Andaluzia que, sem intuídos lucrativos,

«realiza actividades de dinamización de la comunidad educativa (padres, alumnos y profesores) y de formación inicial y permanente de los docentes para el uso didáctico (plural, crítico, innovador, lúdico y creativo) de los medios de comunicación en las aulas. Para ello organiza congresos, simposios, cursos, encuentros, jornadas, exposiciones, certámenes, concursos, investigaciones... y edita una serie de colecciones de materiales didácticos, algunas de ellas totalmente gratuitas.»<sup>160</sup>

Uma das suas actividades é o *Mural* que tem relação com o “cinema”. No entanto, o suporte utilizado é o vídeo.

No segundo caso, o *DRAC Magic* é uma cooperativa com 20 anos que actua na Catalunha.

«El objetivo de nuestra actividad cuenta con la premisa de situar al niño/nina en su función de espectador/espectadora cinematográfico/a, ya que ésta es y será una de sus actividades más frecuentes: asistir a un continuo de representaciones y espectacularizaciones del mundo durante toda su vida. En este sentido, creemos prioritaria la educación en el terreno de la descodificación y el análisis crítico, más que la de formar su participación en el proceso creativo de discursos audiovisuales.»<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Pesquisa on-line <http://www.ciberaula.es/quaderns>

<sup>161</sup> Anna Solà Arguimbau e Marta Selva Masolíver, "El cine: imagen y conocimiento, *Cine-formativo*, org. Saturnino de la Torre, p. 50, subl. meu. Sobre aquilo que sublinhei, adianto desde já a minha total concordância, como o programa cuja exposição e defesa é o objecto desta tese revelará. Vide pp. 139-142, "definição do programa e sua organização esquemática", e cf. citação de Lauro António, p. 140.

Organizam sessões para o ensino primário e secundário, apresentando, em cada ano lectivo, blocos de 5 temas, que equivalerão a uma sessão colectiva mensal.<sup>162</sup> Cada uma delas tem uma fase prévia e outra posterior em que o corpo docente envolvido, orientado por guiões, fichas e questionários, «organiza sus actividades de motivación, preparación y aplicación para desarrollar en el aula.» Para além deste trabalho, *DRAC Magic* faz sessões de formação para os professores e produz material de apoio.

Em relação a França, destaco aquele que creio ser, de todas as experiências que estou a relatar, a mais consistente, nos objectivos e estruturação: "Collège au Cinéma". O Programa "Collège au Cinéma" tendo começado, a título experimental, em 1989 em 7 "Départements" (o equivalente às nossas Comissões de Coordenação Regional), abrangia, passados 7 anos, 400.000 alunos e mais de 15.000 professores em 63 Departamentos; no decurso desse tempo foi formado um catálogo fixo de 25 filmes – cópias tiradas para o efeito pelo C.N.C., o equivalente ao ICAM português -, com títulos desde filmes "clássicos" até a filmes mais recentes, escolhidos criteriosamente segundo opções didáctico-pedagógicas e tendo em conta critérios etários, por uma comissão organizadora; para esse catálogo de filmes foram elaborados, em formato de dossier, materiais com elevada qualidade gráfica e de conteúdo, como material de apoio aos alunos e professores envolvidos no Programa<sup>163</sup>; desse catálogo são escolhidos os 3 filmes a exhibir (no interior das actividades lectivas) nas escolas de cada região, cujos "Comités de

---

<sup>162</sup> Para saber quais e como estão desenvolvidos, vide Anexo XVI.

<sup>163</sup> Há materiais específicos para alunos e outros para professores; destes últimos, e a título de exemplo da estrutura geral que lhes preside, para o filme *FESTA NA ALDEIA*, de Jacques Tati, o *dossier* inclui - sinopse e ficha técnica e artística do filme; elementos sobre o realizador e respectiva filmografia; abordagens ao filme (a sua genese, as personagens, a estrutura dramaturgica, a análise da sua estrutura, a realização, as técnicas de cor, análise de uma sequência e significados da obra); temáticas relacionadas (a ruralidade em França, a presença da "aldeia" no cinema

Pilotage" (cada comité é constituído por parceiros locais, directores das escolas, professores e profissionais de cinema) têm, além dessa função de selecção, a de acompanhamento de toda a operação; por cada escola trabalham no mínimo 7 turmas por filme; todos os professores envolvidos no "Collège au Cinéma" têm, no início de cada ano escolar, acções de formação sobre os 3 filmes que irão ser exibidos aos seus alunos.

Em resumo, temos aqui o esqueleto de um Programa pensado, em simultâneo, com seriedade e com empenhamento estatal - verbas avultadas são investidas pelo C.N.C. (dependente do Ministério da Cultura), que custeia as cópias, os dossiers e todas as despesas gerais com a equipa e os formadores, e pelos equivalentes às nossas Direcções Regionais de Educação, que se encarregam das despesas de transportes dos alunos e das de aluguer das salas. Este é um projecto cuja avaliação demonstra resultados muito significativos e duradouros<sup>164</sup>: por um lado, pelos resultados acrescidos na ida às salas de cinema: só em 1992, este Programa foi responsável por 700.000 entradas, número referido não só às sessões dos 3 filmes seleccionados para cada escola (sessões gratuitas) mas também a outras que os exibidores, por acordo prévio com o Estado, abrem com preços especiais ao público escolar; por outro lado, porque o público jovem vai consolidando um maior grau de conhecimento e de exigência; por último porque, para todos aqueles que, para além da vantagem óbvia de se tornarem consumidores culturais habituais e interessados, descobrirão vocação para trabalhar neste ramo, novas opções profissionais são colocadas ao dispôr no final do ensino obrigatório.

---

francês, a recuperação da versão original - a cores -, do filme, o acolhimento da crítica, bibliografia e propostas pedagógicas).

<sup>164</sup> Vide Boletim do Département des études et de la prospective du Ministère de la Culture, *Développement culturel*, nº 99, Maio 1993, "Un bilan de Collège au cinéma".

## 2.2. – Em Portugal

No governo em que o Dr. Roberto Carneiro foi Ministro da Educação, no início da década de 90, o respectivo Ministério criou um grupo de Trabalho de Cinema e Audiovisual, que contou com a coordenação do crítico e cineasta Lauro António. Este Grupo de Trabalho deveria dar início a um projecto de iniciação à linguagem e história cinematográfica para escolas do 2º e 3º ciclos do ensino básico e do ensino secundário. Cerca de meio milhar de estabelecimentos de ensino respondeu positivamente a um inquérito para aferir da intenção de integrar o projecto e, após estabelecimento de contactos com editoras de video, foi editado um primeiro catálogo com 24 filmes em video, acompanhados de brochuras explicativas.

Em continuidade realizaram-se 3 acções de formação para professores que reuniram 550 docentes. «Nessas acções foram explicadas as intenções gerais, facultados elementos bibliográficos e uma selecção de textos essenciais, dando-se pistas para futuros aprofundamentos pessoais e personalizados das matérias. Foram também analisadas, em grupos mais ou menos restritos, as primeiras 6 cassetes editadas com filmes, mostrando-se diferentes formas de aproveitamento das fichas publicadas, confrontando-se situações e experiências diversas e daí se retirando ensinamentos para o posterior desempenho das funções de um dinamizador cinematográfico.»<sup>165</sup>

Contudo, uma mudança ministerial e de governo fez abortar este programa, que, mesmo não tendo tido tempo útil para ser totalmente posta em prática e avaliada e, privilegiar o suporte video, me parece ter sido a única experiência coerente proposta por um Ministério da Educação no âmbito da formação "cinematográfica".

---

<sup>165</sup> Lauro António, "O ensino, o cinema e o audiovisual", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p. 31.

Referirei por último que em várias escolas do país e por iniciativa de professores interessados têm acontecido experiências de levar os alunos às salas de cinema mas, infelizmente, por falta de apoios, por uma política de colocação de professores que impede a sua estabilidade, ou simplesmente porque a própria estrutura dos *curricula* e do tempo disponível levanta dificuldades, são iniciativas que não têm nem continuidade nem sistematização. É certo que muitas escolas julgam que para ultrapassar esta lacuna bastará constituir um clube de video ou uma videoteca escolar, mas, como tentarei provar mais adiante, além de não ser o mesmo ver um filme em suporte video ou em sala de cinema (adiantarei que, no seguimento do defendido no 1º ponto desta tese, "O específico cinematográfico", o que está em causa é a essência, ou a ausência dela, do espectáculo cinematográfico, como irei defender nos "pressupostos prévios" do capítulo IV, pp 124-130), sem um investimento na formação, tanto de docentes como de discentes, nada de verdadeiramente importante e consistente alguma vez acontecerá.

### 2.2.1 – No Algarve

Houve uma experiência que, mesmo que curta na sua duração (dois anos lectivos), devo realçar aqui, até **pelo ineditismo a nível nacional que ainda mantém**: a do Clube de Cinema da Escola Secundária de Loulé que, entre 1986 e 1988, exibiu, no Cine-Teatro local, 18 filmes, precedidos de apresentação, sucedidos de debates, acompanhados por boletins, para um universo de associados de 600 alunos e professores, cada um pagando uma quota mensal como em qualquer associação. Filmes seleccionados pelas suas temáticas mas também pela sua qualidade cinematográfica, puderam despertar, se não em todos os alunos que lhes acederam, pelo menos em parte deles, a consciência de que em alguns filmes a dimensão do mero entretenimento é convenientemente subjugada pela dimensão propriamente artística. Os textos críticos elaborados

por alguns dos alunos associados deste Clube de Cinema são suficientes para demonstrar a veracidade desta conclusão.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Para relato circunstanciado da experiência, vide Anabela Moutinho, "Um clube de cinema numa escola de Loulé", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, pp 155-159.

### III - Síntese da situação existente

- delineação dos problemas decorrentes e enunciação de hipóteses de trabalho

*«Entram em jogo os factores sociológicos. Que outro motivo levaria alguns grupos de pessoas a voltarem-se para a arte apenas pela diversão, enquanto outros o fazem em busca de um interlocutor inteligente? Por que é que algumas pessoas só aceitam como real aquilo que é superficial, pretensamente "bonito", mas que é na verdade vulgar, de mau gosto, inferior e banal - enquanto outras são capazes da experiência estética mais genuinamente subtil? Onde deveríamos buscar as causas da surdez estética - na verdade, uma surdez às vezes moral - de um grande número de pessoas? De quem é a culpa? E seria possível ajudar tais pessoas a vivenciar a inspiração e a beleza, e os nobres impulsos que a verdadeira arte desperta no espírito?»*

*Andrei Tarkovski  
Esculpir o tempo, p. 214*

Os dois primeiros capítulos tiveram como propósito descrever o panorama enformador de qualquer projecto de gestão cultural que pretenda investir na formação de público para o cinema, isto é, neles ensaiei traçar linhas gerais referentes ao cinema enquanto manifestação cultural e enquanto produto comercializável, e à relação que a escola portuguesa com ele tem detido, as quais, em síntese, passo agora a recordar.

A situação do mercado, se bem que tenha melhorado nos últimos anos, continua a demonstrar que a ida ao cinema não é um hábito cultural comum à população portuguesa e/ou nem toda a população a ele tem acesso. Basta observar o quadro da rede de salas de cinema, bem demonstrativo de quanto só os grandes centros urbanos têm diversidade de salas. Só que esta diversidade não significa nem diversidade nem qualidade de oferta.

O caso particular da distribuição cinematográfica e suas intrincadas e complexas ligações com a vertente da exibição cinematográfica, nacional e mundial, impede que sejam oferecidos filmes de cinematografias diversificadas, chegando-se ao paradoxo de um mesmo filme estar em exibição num conjunto de salas muito próximas e não haver qualquer outra alternativa se se quiser ir ao cinema.<sup>167</sup>

Assiste-se assim a uma óbvia dificuldade na criação de um público selectivo. É uma questão que, para além do mais, exige uma alteração nas regras do mercado. Nesse sentido, creio que o Estado tem um papel fundamental enquanto regulador do mercado. Mas, em paralelo, deve

---

<sup>167</sup> Na Semana de 18 a 24 de Janeiro do corrente ano, por exemplo, o filme *Conhece Joe Black?*, estava em exibição em 6 salas do Algarve. O filme era estreia nacional e a estratégia da distribuidora foi inundar o país com cópias do mesmo. Para tentar ver outros filmes havia que fazer uma ronda física pelas salas independentes, dado que a programação delas não é noticiada pelos órgãos de comunicação, tanto nacionais como regionais [exceptuam-se o caso, quando aos primeiros, das salas comerciais "dependentes" e, quanto aos segundos, de alguns jornais que seleccionam a programação de algumas dessas salas independentes nas suas páginas de "agenda cultural"].

caber ao Estado a promoção e a qualificação de público, não através de mecanismos de constrangimento do mercado, mas apostando fortemente na educação, o que não tem sido o caso.

Vimos que são escassas as possibilidades de estudar cinema no nosso país. São poucas as alternativas para o estudo do cinema, quer em termos de qualificações práticas, quer em termos da componente teórica. O panorama editorial reflecte também esta realidade – não existem senão duas revistas sobre cinema<sup>168</sup> -, e, quanto a produção teórica, poucos livros são dados à estampa, sejam novos ensaios ou traduções de obras essenciais nessa literatura específica.

Quanto à escola e à sua natural vocação para formar consumidores válidos, pouco se tem feito. Existem experiências voluntaristas, mas que por esse mesmo carácter se desvanecem no tempo. Quanto muito integra-se o cinema num campo mais vasto que é o da comunicação audiovisual.<sup>169</sup>

Competir com um mundo de imagens feitas, estereotipadas e impostas, pressupõe uma formação de base. É por acreditar que é **actuando** que se pode vir a **alterar comportamentos**, resumo em quadro os problemas citados e a reflectir em hipóteses de trabalho para neles intervir:

*Conjunto de problemas:*

1. a globalização mediática traduz-se numa uniformização de gostos e modos de ver;

---

<sup>168</sup> *A Grande Ilusão*, com publicação interrompida há já mais de um ano, e *TV Filmes*, do grupo editorial da *TV Guia*, e, como tal, com o mesmo tipo de formato e abordagem superficial e essencialmente ilustrativa dos filmes em cartaz.

<sup>169</sup> Tendência que, segundo João Mário Grilo, se insere na «morte conceptual do cinema que a televisão celebra e exhibe, quotidianamente, como penhor do seu *triumfo* e como signifiante da sua própria *(tele)redução* domiciliária e *audiovisível*.», op. cit, p. 356. A indiferenciação e confusão revelada pelo simples de facto de que, como referi anteriormente, muitos clubes escolares "de cinema" se revelarem, afinal, "de video", traduz exemplarmente a situação a que me estou a referir e o perigo cultural que dela advém.

2. o domínio de filmes norte-americanos nas salas de cinema estreita e deforma a visão do cinema pelo espectador;
3. as regras de mercado cinematográfico inviabilizam a construção de uma memória cinematográfica;
4. a estrutura do mercado mediático indiferencia as características específicas - e a recepção respectiva - de cada suporte possível para o cinema (sala, televisão e vídeo);
5. a ausência do cinema ao nível curricular não é sequer compensada com acções que possam tentar inverter os prejuízos que daí decorrem na formação dos alunos e na sua preparação para descodificar o mundo mediático no qual estão imersos;
6. a ausência do cinema ao nível da formação dos professores compromete a hipótese de que ele possa ser convenientemente abordado na relação "ensino-aprendizagem".
7. o parque de salas no Algarve penaliza fortemente grande parte dos seus habitantes e reforça o isolamento sócio-cultural dos concelhos periféricos da região;

*Conjunto de hipóteses de trabalho na perspectiva de intervir nesta situação:*

1. Aproveitando o refluxo dos espectadores jovens ao cinema e o aumento do parque de salas no Algarve, potencializar o contacto directo com o cinema no seu local original de projecção;
2. Apostando nas consequências a médio e longo prazo da criação do hábito cultural da ida ao cinema, envolver as empresas de distribuição e exibição na potencialização de tal contacto directo<sup>170</sup>;

---

<sup>170</sup> Experiências como o *Collège au Cinéma* francês ou a rede europeia *Euro Kids Network*, como referi, são suficientemente demonstrativas de que o mercado está interessado em abrir as suas portas a acções deste tipo.

3. Reconhecendo a vulgarização do suporte video, dela retirar benefícios enquanto meio facilitador da aprendizagem do cinema;
4. Fornecendo a formação necessária, tanto ao pessoal docente como aos alunos, ensaiar uma intervenção mais lata no campo da recepção do cinema:
  - 4.1. efectuando acções pontuais de carácter extra-curricular;
  - 4.2. elaborando um programa sistemático de acção tendencialmente curricular.

### III - Um Projecto de Acção

#### Programa JCE/Juventude-Cinema-Escola

*«Só faz sentido construir escolas completas - com salas de aula, naturalmente, mas também com laboratórios, ginásio, cantina, auditórios - se for para construir "o aluno completo".*

*O aluno completo não é o aluno que só tem muitos saberes, mas sim aquele que foi igualmente preparado e sensibilizado para uma outra escola - a escola dos valores e dos afectos.*

*É exactamente nesta escola que se integra o Programa JCE.»*

Dr. António Pina

Director Regional de Educação do Algarve

*Discurso na sessão de encerramento de II Encontros de Cinema,*  
Org. Cineclubde de Faro, Faro, 5 de Dezembro de 1998

## 1. Pressupostos prévios

«A imagem mental é "estrutura essencial da consciência, função psicológica". Não é possível dissociá-la da presença do mundo no homem, da presença do homem no mundo. É, para ambos, intermediário recíproco. Ao mesmo tempo, contudo, a imagem não passa de um duplo, de um reflexo, isto é, de uma ausência. Sartre diz que "a característica essencial da imagem mental é uma certa forma de o objecto estar ausente na sua própria presença". Acrescente-se também o recíproco: de estar presente na sua própria ausência. (...) A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência.»<sup>171</sup>

Optei por que esta ampla definição de "imagem" constasse do início do capítulo central desta tese - no qual se apresenta o projecto de gestão cultural que defendo para a criação de público para o cinema - dado conter, de uma certa maneira, a síntese do que virá a seguir: primeiro, ao sinalizar que não há presença, nem do mundo no homem (fenómeno da percepção), nem do homem no mundo (como, por exemplo, através das actividades que a ela recorrem, como o cinema), sem ela - ela medeia a relação entre eles, é o seu **intermediário**; depois, ao acentuar que esta imagem, não sendo o objecto (mas sim uma sua imagem), é um **duplo** e, assim, uma **ausência** (o que possibilita o **imaginário**); por último, esclarecendo que essa imagem, ao não ser o objecto, o torna mesmo assim **presente** (o que potencia a intransigência de **realidade**).

Porque de mediação, entre cinema e escola, se falará, porque de tomar consciência de quanto "imaginário" e "realidade" se entrecruzam e contaminam, tanto no cinema como na escola, se tratará, a longa citação feita parece-me introduzir da melhor maneira a defesa de um projecto de gestão cultural que une ambos esses domínios.

---

<sup>171</sup> Edgar Morin, *O cinema e o homem imaginário*, pp 31-32.

Ontogeneticamente falando, sabemos que os seres humanos constróiem imagens desde os primeiros tempos de vida. Um bebé rapidamente associa imagens aos seres e, depois, aos objectos. "Ler imagens", contudo, é, enquanto processo intrínseco a partir da estimulação exterior, uma competência obrigada a uma história própria. E certos autores, como Jean Piaget, demonstraram que é uma competência que se desenvolve em paralelo com a aquisição e domínio da linguagem verbal, ambas (descodificação da imagem e codificação linguística) participando no e do processo do desenvolvimento da inteligência.

A teoria operatória piagetiana defende a profunda interacção entre as capacidades inatas do indivíduo e a influência que o meio - através da *acção* do próprio indivíduo - nelas tem. Todas as percepções básicas (do espaço, do tempo, da velocidade, da causalidade), isto é, todas as condições para a *percepção da imagem*, "consistem em actividades muito mais complexas que simples leituras e manifestam já uma organização pré-lógica ou pré-inferencial, de tal forma que, num certo sentido, **estas actividades prefiguram as da própria inteligência.**"<sup>172</sup> O mesmo é dizer, os conhecimentos não derivam exclusivamente da percepção, mas a própria percepção não consiste ela também numa simples leitura dos dados sensoriais - conhecimentos e percepção comportam uma "organização activa", para utilizar a expressão de Piaget. Assim, "ler imagens" é causa e consequência de inteligência, se por esta se entender a operatividade lógico-conceptual em íntima ligação com o mundo dos afectos no interior dos quais tal operatividade cimenta as suas estruturas.

Dito de outra maneira, se o mundo está cheio de objectos cujas imagens construímos desde os primeiros tempos de vida, os mecanismos da leitura propriamente pictórica desenvolvem-se até aos 12 anos. E, recorrendo de novo aos estudos piagetianos, reforçaríamos a

---

<sup>172</sup> Jean Piaget, *Psicologia e epistemologia - para uma teoria do conhecimento*, p. 99, subl. meu.

certeza de que, consoante as estruturas cognitivas de cada momento, assim a criança consegue, ou não, decodificar a imagem (interpretando-a através do domínio dos seus códigos específicos) e entendê-la como um signo. Esta evidência não inibe a complexidade envolvida nessa evolução - conforme várias experiências e estudos comprovam<sup>173</sup> -, nem, muito menos, a importância que a educação para a imagem e através da imagem indubitavelmente tem.

Por um lado, porque numa civilização como a nossa, desde a Antiguidade marcada pelos dispositivos teóricos e pelos conceitos específicos da visão, o mundo conceptual é um mundo do olhar, muito mais do que dos sons, dos cheiros ou do tacto<sup>174</sup>. A *palavra* está em proporção com o número de imagens com que nos confrontamos: ou porque, ao ser conceito abstracto, é materializada em metáfora visual, ou porque, e inversamente, ao ser discursiva, é absorvida pela força da imagem que a ela se associa<sup>175</sup>.

Mas, por outro lado, porque *olhar* não é um acto unívoco e a apreensão das imagens não é universal: "...a percepção depende de vários factores, uns de carácter individual, outros de carácter sócio-cultural (...), uns de carácter sintáctico, outros de carácter semântico e pragmático."<sup>176</sup> Nenhuma imagem é neutra, passiva ou inocente - há que ter em conta o conjunto de códigos para a leitura dos signos (dominado ou a dominar pelo indivíduo), a polissemia dos signos que depende do conjunto de referentes sociais, culturais e ideológicos (dominado pelo ou dominante do indivíduo, tendo em conta as condicionantes sócio-culturais que podem escapar ao

---

<sup>173</sup> Cf. síntese de Isabel Calado em *A utilização educativa das imagens*, pp 40-44

<sup>174</sup> A leitura de Platão - pilar filosófico da civilização ocidental, só 20 séculos depois problematizado por Nietzsche - por autores como Gilles Deleuze aponta exactamente para o desvelamento dessa carga visual nos alicerces do sistema filosófico platónico, carga aliás associada ao poder tirânico do *logos* socrático-platónico. V., entre outros, síntese desta perspectiva crítica em Jean Marie Benoist, *A Tirania do logos*.

<sup>175</sup> Não é assim por casualidade que a imagem é utilizada, por exemplo, como estratégia para a aprendizagem da leitura verbal.

controle do próprio sujeito) e, para além destes conjuntos "visíveis", as mensagens subliminares inferidas e a complexificação que elas neles introduzem.

Ora, tendo em conta a particularidade das *imagens em movimento* neste contexto, e, de entre elas, aquelas que caracterizam o *olhar cinematográfico*, sou levada a ter que aprofundar um pouco mais esta questão específica.

Como vimos no primeiro capítulo da presente tese, é na descontinuidade espaço-tempo, motivada pelo movimento, o ritmo e a montagem e tudo o que concorre para estes, que se encontra a especificidade do cinema. Ora, neste caso particular, penso que se pode apelar tanto ao associacionismo como ao gestaltismo, teorias da percepção que, a primeira, defende que a percepção resulta da associação das várias sensações compósitas e que, a segunda, defende que ela depende da "forma" ou estrutura na qual se integra o(s) objecto(s) percebido(s). Porquê? Porque as visões fragmentárias de um filme (no sentido, antes de mais, em que este se oferece como junção de vários fragmentos, mas também naquele outro em que de um filme podemos elaborar análises fragmentadas e, ainda, que percebemos um filme dessa maneira) concorrem para uma visão global dele, visão global por sua vez determinada pela forma ou contexto ou estrutura na qual está integrado (estilo e/ou filmografia do autor, época, modo de produção, corrente estética no qual se integra, meio e condições de recepção, etc).

Assim, a "leitura" no ecrã de um plano combina dois tipos ou dois momentos de visões fragmentadas - a do próprio acto perceptivo e aquela que é operada pelo próprio filme. A "percepção objectiva", para utilizar a expressão de Morin<sup>177</sup>, deriva da reconversão na sua simultaneidade das acções paralelas, da junção de diferentes pontos de vista dessa mesma acção,

---

<sup>176</sup> Isabel Calado, *A utilização educativa das imagens*, p. 27.

<sup>177</sup> Edgar Morin, op. cit., p. 113.

e «sucessão e alternância são as próprias formas pelas quais nós nos apercebermos dos acontecimentos»<sup>178</sup> O espectador é quem fornece a visão global de dois tipos de desdobramento concomitantes: a fragmentação do próprio acto perceptivo e aquela que ocorre e é oferecida pelo próprio fluxo das imagens em movimento. Ainda mais quanto o cinema e os seus processos fundamentais, «tendentes a pôr em prática e a excitar a mobilidade, a globalidade e a ubiquidade da visão psicológica, correspondem, simultaneamente, a fenómenos de percepção prática e a fenómenos de participação afectiva.»<sup>179</sup> Já Gilles Deleuze aponta no mesmo sentido, mesmo que por uma outra via mais restritiva (a da autonomização da imagem cinematográfica devido a ser expressão do movimento), segundo Meseguer: «Deleuze enumera três tipos de imagen filmica: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección, según predomine en ellas el proceso perceptivo, el proceso narrativo o el proceso expresivo.»<sup>180</sup> Em ambos os autores, como vemos, se encontra a defesa não só da complexidade da própria imagem cinematográfica ou filmica e de como a ela acedemos e de como a construímos, mas igualmente de quanto diferentes níveis de recepção e descodificação se encontram presentes, da percepção enquanto tal à percepção "afectiva". O que me interessa reter é quanto a percepção é um fenómeno cognitivo-afectivo, e como isso não se deve perder de vista no momento do encontro do espectador (escolar também, naturalmente) com o filme. Segundo Meseguer, as características da imagem cinematográfica estão divididas em "realidade material com valor figurativo, realidade estética com valor afectivo

---

<sup>178</sup> Id., *ibid.*, mm p.

<sup>179</sup> Id., *ibid.*, p. 117. Quer Morin frisar que há um tronco comum aos fenómenos perceptivos práticos e aos fenómenos afectivos (mágicos), o qual é o da própria visão psicológica e, nela, o processo da projecção-identificação, dado que este pode ocorrer de duas maneiras: as projecções-identificações afectivas deixam-se arrastar pelos processos imaginários, as projecções-identificações objectivas arrastam os processos imaginários para o quadro da determinação prática.

<sup>180</sup> Alfonso Palazon Meseguer, *Lenguaje audiovisual*, p. 18.

e realidade material com valor figurativo.»<sup>181</sup> Trata-se assim de as saber distinguir para as poder definir e dominar, por forma a ter consciência de que na recepção dos produtos mediáticos, adoptando a terminologia de Stuart Hall, podem ocorrer três tipos de "leituras":

«Dominante (quando a descodificação corresponde ao sentimento dominante codificado), negociada (quando o descodificador, compreendendo o sentido codificado, o adapta e modifica de acordo com os seus valores), e oposicional (quando faz uma leitura diametralmente oposta).»<sup>182</sup>

Donde, algumas conclusões são desde já permitidas: importa compreender *o olhar*; importa estudar *as imagens*; importa ensinar *o olhar sobre as imagens*, sobretudo se pensarmos na sedução das estratégias de manipulação do pensamento hoje amplamente associadas aos *mass media*, desde os dispositivos televisivos aos mecanismos da publicidade ou aos constrangimentos intelectuais de um certo tipo de cinema. A injeção de imagens por segundo em "video-clips", a profusão de painéis publicitários na paisagem humana, o "voyeurismo" instilado em certos "reality-shows", a embriaguez de efeitos especiais que se torna sinónimo de espectáculo cinematográfico, constituem meros exemplos referenciáveis num imenso conjunto de casos. À inflexão civilizacional que constituiu a substituição do primado da leitura pelo da imagem correspondeu necessariamente uma outra maneira de o homem se relacionar com o mundo.

---

<sup>181</sup> Id., *ibid.*, pp 18-24.

<sup>182</sup> Cit. por António Santos e Manuel Pinto, "Guia do Professor - o cinema e a escola", p. 41. Desejavelmente, a leitura "oposicional" deverá ser devida mais a uma contestação fundamentada (no sentido de "desacordo de significações de que falarei daqui a pouco) do que à mera incompreensão da obra.

«Nuestra civilización nos empuja, no sólo a la amalgama entre lo que es vivir y lo que es ver sino también a la sustitución del todo por la parte, de manera que reduzamos nuestro vivir a nuestro ver. 'Ver para vivir' se ha transformado en 'Vivir para ver'.», resumió Pilar Aguilar.<sup>183</sup>

Ora, "viver para ver" - se "ver" for "sem olhar" e se "olhar" for "sem reparar", como é próprio da indiferenciação que os *media* por definição estimulam -, é manifestação de pensamento domesticado e de inteligência omissa, pois se as imagens não forem desconstruídas no momento da sua apreensão serão unicamente acumuladas, e não apreendidas, perdendo-se a possibilidade da memória, sem a qual não há matéria para discorrer, e a oportunidade da aprendizagem, pela qual o indivíduo se transforma em pessoa.

Desta maneira, poderemos e deveremos ter legítimas expectativas sobre o papel da escola enquanto efectiva "alfabetizadora". Antes de mais, "alfabetizadora" no sentido de tentar garantir um "acordo de significações", fornecendo informação sobre o estudo «dos mecanismos perceptivos apoiados na visão, das regras de composição das imagens, das possibilidades semânticas e dos artifícios retóricos da linguagem visual».<sup>184</sup> Depois, diria eu, "alfabetizadora" no sentido de um "desacordo de significações", no que esta expressão encerra de questionamento, espírito crítico e individuação de perspectivas.

Ora, se bem que a Escola tenha cada vez maior percepção de que o "currículo paralelo" do aluno passa hoje pela imagem (sobretudo televisiva), e se bem que existam alguns esforços ao nível da pedagogia dos *media*, de uma maneira geral não existem espaços curriculares onde se

---

<sup>183</sup> Pilar Aguilar, *Manual del espectador inteligente*, p.65.

<sup>184</sup> Isabel Calado, *A utilização educativa das imagens*, p. 71. Cf. ainda id., «O alfabetismo implica que os membros de um mesmo grupo atribuam os mesmos significados aos mesmos signos. É esta partilha de significados que tem de ser aprendida, pois ler é aqui diferente de ver.», p. 49.

**interroguem** as imagens, que informações elas veiculam e, principalmente, como veiculam elas essas informações ("como" que determina o **próprio conteúdo** das informações transmitidas), particularmente no que respeita aos filmes enquanto corpos de imagens portadoras de sentido (gramatical, mas igualmente artístico, como já vimos), sejam eles difundidos ou projectados.

Efectivamente, desde logo ao nível da legislação escolar não existem referências concretas a este aspecto, se bem que haja um amplo conjunto de objectivos, gerais e específicos, tanto do Ensino Básico quanto do Ensino Secundário, que o poderiam enquadrar - desde os que apontam para a criação de uma cultura humanística recheada de sensibilidade estética até aos que pressupõem a correcta utilização dos saberes e experiências prévios dos alunos.<sup>185</sup> Javier González Martel resumiria assim a questão:

«Por el íntimo contacto establecido entre el cine - arte - y la vida (...) el cine no puede estar ausente de un Sistema educativo que tiene como otro de sus objetivos básicos el arte efervescente y necesario de **aprender a vivir.**»<sup>186</sup>

Há enquadramento, a um tempo legal e pedagógico, para o cinema na escola. O que é sintomático, contudo, é que, em tão largo corpo de objectivos e finalidades, não se encontre em caso algum enquadramento didáctico, isto é, terreno ou espaço curricular, para ele. Na realidade, mesmo nos programas das disciplinas das áreas de comunicação, introduzem-se noções básicas do "alfabetismo visual" (para utilizar a expressão de Isabel Calado), e inicia-se a desmontagem interpretativa dos códigos específicos da publicidade, incluindo os filmes publicitários. Mas a abordagem não só é insuficiente quanto não aprofunda outros géneros nem outras dimensões. Nos programas da maior parte das disciplinas, seja do ensino de 2º e 3º ciclos seja do ensino

---

<sup>185</sup> Vide, em anexo, selecção de Lei de Bases do Sistema Educativo.

<sup>186</sup> Javier González Martel, *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum*, p. 121.

secundário, por várias vezes se indica como **estratégia de aprendizagem** o recurso ao visionamento de filmes ou de produtos audiovisuais, na perspectiva de facilitação na aquisição de conteúdos específicos, particularmente nas disciplinas de "Humanidades" (Língua Portuguesa, Línguas Estrangeiras, História, Psicologia, Sociologia, Filosofia, etc).

Esclarecedora deste tipo de atitude face aos filmes - que diríamos meramente **instrumental** - é a listagem que Isabel Calado apresenta a propósito do uso da imagem fixa e que não resistimos a transcrever na íntegra:

«Estão mais ou menos divulgados os estudos que têm sido feitos a propósito da utilização de imagens em contextos de ensino-aprendizagem. Eles permitem-nos reconhecer várias áreas de aplicação desse tipo de *medium*, quer ele se apresente sob a forma gráfica ou electrónica: memorização, aprendizagem da leitura, aprendizagem de conceitos, instrução técnica, indução de respostas não verbais, aprendizagem de conteúdos científicos (do tipo que são veiculados nas disciplinas de ciências naturais, matemática, geografia,...), desenvolvimento de competências perceptivas e cognitivas. As variáveis analisadas em conjugação com a imagem são também de diversa índole: tipo de material visual implicado (ou características da imagem em si), características dos sujeitos expostos à visão de imagens, objectivos visados no processo de ensino-aprendizagem que envolve a utilização de imagens, metodologias de apresentação dessas imagens, etc. (...) Ou, ainda, no tocante aos objectivos visados: de motivação, de informação, de compreensão, de memorização...».<sup>187</sup>

Posso extrapolar esta listagem de usos da imagem fixa em sala de aula para o uso da imagem em movimento em situação didáctica, porque, embora o tempo de aprendizagem desta última seja diferente - mais demorada e complexa que é, como já vimos - face à primeira, é factual que os docentes aproveitam a utilização de filmes, em suporte video, para cada um dos

---

<sup>187</sup> Isabel Calado, *ibid*, p. 75.

objectivos descritos. Não que me repugne tal uso - mas é minha convicção que, se for a única abordagem feita, será redutor e empobrecedor, porque reduz o âmbito de um filme e porque empobrece a visão de quem lhe acede. Como no Capítulo I tentei demonstrar, cada objecto filmico é um microcosmos no qual toda a história da imagem se comprime, pelo que para que *o olhar* se possa distender a partir dele terá sido necessária uma aprendizagem prévia específica.

Assim, dividirei as possibilidades da utilização do cinema na escola em três grandes domínios: ensinar **com** o cinema (o filme como simples ilustrador informativo, como, por exemplo, enquanto documento social ou histórico), ensinar **pelo** cinema (o filme elaborado com propósitos pedagógicos, como é o caso de muitos documentários de criação), e, o que me ocupa aqui, ensinar **o** cinema (o filme como resultado de uma linguagem e história específicas).

Ora, tal aprendizagem exige formação para a imagem em geral e para a imagem cinematográfica em particular («preparar al público al máximo a fin de que su recepción de mensajes se haga en las mejores condiciones de aprovechamiento y en una posición crítica que desmantele en lo posible el resultado de la invasión audiovisual en la que vivimos»<sup>188</sup>), o que implica que é ao nível da formação de professores que primeiro se deve e tem que insistir:

«No caso do cinema, possivelmente o mais poderoso e explosivo dos *media*, quem transforma o professor numa pessoa interessada, em um analista sagaz dos géneros cinematográficos, em um contextualizador capaz, em um conhecedor da história e das técnicas, das teorias e das correntes estéticas, em um decodificador de mensagens interculturais, políticas, económicas, sociais, éticas, estéticas e poéticas - em suma, num hábil leitor das linguagens do cinema e um conhecedor da arte cinematográfica em toda a amplitude dos seus dialectos? Só uma formação adequada no campo da pedagogia da

---

<sup>188</sup> Porter-Moix, cit. por Javier González Martel, op. cit., p. 136.

comunicação poderia formar convenientemente os educadores.», afirmou Victor Reia Baptista na revista "Comunicar".<sup>189</sup>

Tal formação será o primeiro passo para combater o actual alheamento - ou aproveitamento, que é uma outra forma de alheamento - da escola em relação ao cinema, que se, desde logo, me parece preocupante ao nível da formação global do indivíduo (se pensarmos, nomeadamente, que outras artes são objecto de estudo sistemático), mais grave é se se considerar que "ver filmes" é um hábito relativamente comum à população escolar (neste caso, professores e alunos). Fornecer os meios aos docentes para que acedam conscientemente aos filmes é o passo necessário para que eles passem da instrumentalização do cinema à compreensão da sua especificidade e importância, o que por sua vez será a etapa imprescindível para que os alunos se relacionem progressivamente com um maior grau de domínio e espírito crítico para com os produtos que visionam, dada a orientação que o docente imprime no momento de tal contacto, previamente a ele ou logo após ele.

Só assim, e numa fase posterior, se poderá ensaiar a formação dos próprios alunos, cujo panorama actual, a esse nível, revela profundas deficiências, tanto ao nível de **aquilo** que os alunos consomem quanto ao nível de **como** consomem eles o que vêem. Fundamento esta afirmação com dois exemplos que me parecem esclarecedores:

---

<sup>189</sup> "A linguagem cinematográfica na pedagogia da comunicação", Rev. *Comunicar*, nº4, p.107. É também esta a convicção defendida por Lluís Tort I Raventós em "El Cine: de informar a formar", *Cine formativo - una estrategia innovadora para los docentes*, p. 32, ou por Saturnino de la Torre, "El cine, un espacio formativo", id, pp 15-27.

1. De um inquérito levado a cabo num segmento da população discente de quatro escolas de 2º e 3º ciclos da região do Algarve, em Novembro de 1998, num total de 245 indivíduos entre os 10 e os 13 anos, no início do ano lectivo de 1998/1999, ressaltam os seguintes dados:<sup>190</sup>

- 17,6% dos alunos nunca tinham ido ao cinema, e só 25,3% tinham ido entre 1 a 5 vezes.
- 37,4% dos pais desses alunos nunca tinham ido ao cinema, e 28,8% só raramente o tinham feito
- 24% de tais idas tinham obrigado a uma deslocação a uma localidade a menos de 30 km da residência dos alunos, e 15,7% tinham obrigado a uma deslocação a uma localidade a uma distância superior a 30 km da residência dos alunos
- 75,1% dos alunos já tinham recorrido ao aluguer de filmes em suporte vídeo
- 72,2% dos alunos tinha visto "muitas" ou "algumas" vezes filmes americanos, mas essa percentagem baixava para os 48,9% no respeitante aos filmes europeus, e 14,2% referia que nunca tinha visto um filme português (é de salientar que, como esta pergunta alargava o âmbito dos filmes vistos à televisão, não é de surpreender a percentagem de 57,9% de alunos que refere que já viu "muitas" ou "algumas" vezes filmes portugueses, porque naturalmente estará a incluir produtos de ficção audiovisual).
- Só 54,7% responde correctamente à pergunta sobre quantos anos de existência tem o cinema.
- 46,1% considera o cinema unicamente como uma forma de entretenimento, e só 19,1% encara o cinema como, em simultâneo, "forma de passar o tempo", "arte que se pode estudar" e "meio de ganhar dinheiro".

---

<sup>190</sup> Vide Anexo XVIII. Inquéritos e respectivo tratamento in *Dossier JCE - DREA/Alg* (Direcção Regional de Educação do Algarve), 1998/1999.

Do mesmo inquérito levado a cabo num segmento da população discente de três escolas do ensino secundário da mesma região na mesma altura, num total de 135 indivíduos entre os 15 e os 18 anos, igualmente no início do ano lectivo de 1998/1999, ressaltam os seguintes dados:<sup>191</sup>

- Embora vivendo todos os alunos em localidades com salas de cinema pelo menos a uma distância inferior a 10 km, 11,9% dos alunos tinham ido ao cinema entre 1 e um máximo de 5 vezes, e 1,5% nunca tinha ido.
- 25,7% dos pais desses alunos nunca tinham ido ao cinema, e 38,9% só raramente o tinham feito.
- 52,0% de tais idas tinham obrigado a uma deslocação a uma localidade a menos de 30 km da residência dos alunos, e 11,4% tinham obrigado a uma deslocação a uma localidade a uma distância superior a 30 km da residência.
- 89,9% dos alunos já tinham recorrido ao aluguer de filmes em suporte video
- 83,7% dos alunos tinha visto "muitas" ou "algumas" vezes filmes americanos, mas essa percentagem baixava para os 42,9% no respeitante aos filmes europeus, e 14,0% referia que nunca tinha visto um filme português (de novo é de salientar que, como esta pergunta alargava o âmbito dos filmes vistos à televisão, não é de surpreender a percentagem de 43,7% de alunos que refere que já viu "muitas" ou "algumas" vezes filmes portugueses, porque naturalmente estará a incluir produtos de ficção audiovisual).
- Só 41,7% responde correctamente à pergunta sobre quantos anos de existência tem o cinema.
- 47,7% encara o cinema como, em simultâneo, "forma de passar o tempo", "arte que se pode estudar" e "meio de ganhar dinheiro", mas 26,5% considera-o unicamente como uma forma de entretenimento.

---

<sup>191</sup> Vide Anexo XVIII.

Em síntese: comparando ambos os resultados, conclui-se que, à medida que a idade avança, é maior o número de alunos que frequenta a sala de cinema, mas também aquele que recorre indistintamente ao suporte vídeo para "ver filmes"; a esmagadora maioria destes alunos não encontra nos seus progenitores qualquer exemplo de hábito de ida à sala de cinema, pelo que muito menos, será legítimo supôr, encontrará neles a consideração de que tal hábito não é meramente social, mas também cultural; a cinematografia norte-americana ocupa esmagadoramente a maior percentagem de filmes (ou produtos audiovisuais) vistos habitualmente pelos alunos, percentagem essa que aumenta com a idade em causa dado que a dobragem da animação para crianças fará considerar muitos desses alunos mais jovens que estão em presença de produtos portugueses; perto de metade dos alunos, no seu conjunto, demonstram uma ignorância tão elementar sobre o cinema que são incapazes de precisar a data do seu aparecimento; se a percentagem daqueles para quem o cinema é mera forma de entretenimento é superior nos alunos mais jovens do que nos mais velhos, mesmo assim, para 26,5% destes últimos continua a só preencher essa função.

Concluindo, deste pequeno estudo se podem retirar algumas importantes ilações, tais como a de que a ausência curricular do cinema na escola é determinante no que se refere, pelo menos, à aquisição de conhecimentos básicos sobre a 7ª Arte ou sobre a diferença que o suporte e as condições de visionamento têm no acesso a ela, a de que as lacunas culturais do meio familiar são determinantes no modo como o cinema é encarado ou de que a visão está maioritariamente condicionada por um único modelo cinematográfico.

2. Assim, embora referido a um outro contexto geográfico - facto pouco relevante dada a "globalização mediática" referida anteriormente -, e embora estreitando o campo de análise simplesmente a alunos do ensino secundário, será pertinente fazer referência a um

trabalho de Federico Ruiz Rubio de detecção das ideias prévias de alunos face aos filmes e ao cinema em geral<sup>192</sup>, que atingiu as conclusões seguintes:

*1.1. quanto aos suportes técnicos*

- os alunos não estão conscientes dos processos físicos, químicos, dinâmicos e ópticos que ocorrem desde a impressão da imagem no celulóide, até à sua revelação e posterior projecção.

*1.2. quanto à imagem*

- os alunos não sabem apreciar as significações conotativas das imagens.
- os alunos não têm consciência de que a imagem cinematográfica é formada por signos.

*1.3. quanto à realização*

- os alunos não concebem o produto cinematográfico como resultado do trabalho de uma equipa integrada por numerosas pessoas.
- os alunos não sabem que a planificação obedece a um projecto claramente pré-estabelecido.
- os alunos pensam que a iluminação do filme corresponde geralmente à da realidade.

*1.4. quanto à montagem*

- os alunos pensam que o filme foi rodado pela mesma ordem com que é projectado.
- os alunos julgam que a realidade ambiental e dos locais é a mesma da realidade material que representam (não têm noção do que seja a trucagem).
- os alunos não têm qualquer noção da existência da montagem do som.

*1.5. quanto ao cinema enquanto linguagem estética*

- os alunos não qualificam o cinema como arte.
- os alunos, quanto à oposição literatura-cinema, atribuem à primeira um maior prestígio e qualidade artística e intelectual, mesmo que a considerem mais aborrecida que a segunda.

---

<sup>192</sup> Federico Ruiz Rubio, "Preliminares para una didáctica del cine: la detección de ideas previas", Revista "Comunicar", nº 11, 1998, pp 37-42. Devido à extensão da citação, optei por traduzir.

#### *1.6. quanto ao cinema enquanto objecto de análise formal*

- os alunos consideram que o filme não necessita de uma análise formal dado que se esgota no seu visionamento e em comentários superficiais.
- os alunos carecem de uma visão integradora dos diferentes componentes que concorrem para a significação e o sentido do filme.

#### *1.7. quanto à inserção do cinema num contexto histórico*

- os alunos não têm consciência da estrutura industrial, comercial ou empresarial que existe por detrás de um filme.
- os alunos não entendem o cinema como um fenómeno histórico ligado às diversas mudanças sociais e tecnológicas.
- os alunos não detectam qualquer relação entre as particularidades da linguagem cinematográfica e a sua relação com as artes visuais.
- os alunos não concebem o cinema contemporâneo como resultado de um processo histórico e evolutivo.
- Os alunos desvalorizam as influências ideológica, política e cultural do cinema na sociedade.

Revelando-se, portanto, a candura de um olhar demasiado próximo ao naturalismo da vivência imediata, por um lado, e a descontextualização dos objectos a que acedemos, por outro, traçam em simultâneo um quadro realista e esclarecedor não tanto da relação que os jovens encetam com os filmes que vêem mas principalmente da **ausência** de tal relação, se nos ativermos ao profundo sentido etimológico da palavra em questão (ligar um a outro). Os filmes passam pela vida - e pelos olhos - destes jovens espectadores como uma sucessão de imagens inerte de significações e de sentidos.

Por isto, ambas as amostragens me parecem significativas, no que contêm de paradigmático face a uma época e a uma geração. Por um conjunto de razões já analisadas no capítulo I desta tese, há um consumo generalizado de produtos massificados nos quais, mesmo

que se não coloque em causa a qualidade das imagens, poder-se-á questionar a **qualidade das mensagens**, e, mais do que isso, dos quais se poderá legitimamente questionar a **qualidade da recepção**: por um lado, pela elucidante realidade dos exemplos que citei, por outro lado, pela **normalização** - consequência da "globalização mediática" - do *olhar*, cercado e manipulado por um único tipo de construção narrativo-dramática e uma especial maneira de encenar tal construção.<sup>193</sup> *Olhar* que, inevitavelmente, porque conduzido por generalizações e estereótipos, está afastado da diversidade e da reflexão crítica, da multiplicidade e da atitude problematizadora, em suma, *olhar* que está arredado do **pensamento**. O apelo sedutor das imagens em movimento é o melhor veículo para a manipulação dos indivíduos, tornados acrílicos e com piores qualificações para a cidadania. Ora, se fazem parte das intenções consagradas na Lei de Bases do Sistema Educativo as que há pouco sintetizei, resumíveis aliás na finalidade única de um pleno exercício da cidadania, então deverá ser a escola a assumir o papel, sobretudo ao nível da escolaridade obrigatória, de reverter e inverter uma realidade tão unidimensional. Um programa consequente e em continuidade pode e deve ajudar a "limpar o olhar", promovendo o visionamento de filmes de diversas proveniências e estilos, levando ao conhecimento e análise da imagem, provocando o debate no sentido crítico, fomentando a sensibilidade e a criatividade, alargando horizontes e investindo progressivamente no aluno enquanto futuro cidadão do mundo.

Em síntese,

---

<sup>193</sup> Recordo e re-envio para os os dados disponíveis sobre a origem dos filmes vistos e correspondentes níveis de bilheteira e público, bem como para a nota introdutória, de "Público e Mercado, Hoje" do Capítulo I (pp 55-83)

«Trabajar con los alumnos la estructuración lógico-explicativa, la atención, las capacidades críticas y reflexivas, la construcción de valores y actitudes a partir del análisis de ficciones audiovisuales.», propõe Pilar Aguilar.<sup>194</sup>

Ou:

«Quem mais beneficia, no sistema escolar ou para além dele, em termos cognitivos e estéticos, da miríade de "prolongamentos do corpo" - para repetir a expressão clássica - hoje à nossa disposição, são aqueles que estão em posição de reconhecer os limites e as distorções de campo específica de cada "meio", são aqueles que não tomam a representação pelo objecto, a narrativa pelo acontecimento, a estória pela verdade, o som pelo sentido, a frase ou o *slogan* pela ideia. (...) E se é verdade que pensamos com o corpo todo, aqueles que reflectem, no campo educativo, sobre as condições de utilização do audiovisual, têm perante si a enorme tarefa de, a um tempo, manter e resolver o persistente abismo entre deleite e conhecimento, entre arte e ciência, entre o humano e os artefactos que atestam a nossa condição racional para que a arte se não perca e a educação se não dilua nos *ersatz* tecnológicos que se difundem e desvanecem com o ar do tempo.», desafia Ana Benavente.<sup>195</sup>

Na concepção e estruturação de tal programa de formação para professores e alunos colocar-se-á inevitavelmente a questão do suporte do filme escolhido para o visionamento, primeiro passo da iniciativa de formação. Defendo a diferença qualitativa que existe entre ver um filme em suporte video ou em película, primeiramente por uma questão de respeito face ao seu criador (o realizador que concebeu o filme pensou-o, imaginou-o e organizou-o para um ecrã de

---

<sup>194</sup> Pilar Aguilar, *Manual del espectador inteligente*, p.50.

<sup>195</sup> Ana Benavente, pref. a *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p. 14.

cinema, no seu formato integral e nas condições específicas que a sala proporciona), de seguida por uma questão de bom-senso (a televisão ou vídeo amputam os filmes, um pequeno ecrã é sempre uma má “reprodução” do objecto em causa e as condições de visionamento são medíocres, não só dada a dimensão do ecrã mas também pelos múltiplos focos de desconcentração existentes) e por último por uma questão cultural (se é possível contactar com um produto na sua versão original não tem qualquer sentido optar por uma cópia). Mais ainda, e sustentada pela história crítica da televisão que tantos autores têm vindo a executar<sup>196</sup>, defendo que cabe à escola prover os alunos dos mecanismos necessários para desmontar o discurso televisivo e a manipulação das emoções e sentimentos que está na sua raiz (particularmente após o aparecimento das televisões privadas), assim como lhe caberá oferecer as defesas imprescindíveis à delimitação e selecção das informações veiculadas pela televisão numa indistinta torrente difundida de imagens, sob pena de ser a própria vida a perder-se porque, como já vimos, sem memória treinada é o quotidiano que nos atropela cognitivamente:

«Hoje em dia somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens que já não sabemos distinguir a experiência directa do que vimos durante poucos segundos na televisão. A memória está coberta de camadas de pedaços de imagens como um depósito de lixo, onde é cada vez mais difícil que uma figura entre muitas seja capaz de ganhar relevo.», alertou Italo Calvino.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Indico, por exemplo, os seguintes: Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama, 1997, R. Bonnel, *La vingt-cinquième image - une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard-Femis, 1989, Jesús González Requena, *El discurso televisivo: espectáculo de postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1995, R. Williams, *Television: technology and cultural form*, New York, Oxford University press, 1974 ou Jerry Mander, *Cuatro Buenas razones para eliminar la Televisión*, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>197</sup> *Seis propuestas para o próximo milénio*, p.112.

A este propósito Jean-Claude Carrière foi agreste nos termos mas, quanto a mim, convincente nas asserções, tanto no que se refere à diferente qualidade da recepção de um filme projectado em sala de cinema ou difundido pela televisão quanto à diferente qualidade do cinema e da televisão enquanto tais, pelo que não resisto a transcrever uma demasiado longa citação do seu *A Linguagem Secreta do Cinema*:

«A esse tradicional isolamento, que experimentamos na escuridão da sala de cinema e que, constantemente, reforça o poder realista da fotografia, a televisão acrescentou consideráveis modificações técnicas. Estas alteram a nossa relação com a realidade que nos é apresentada. A primeira perda foi o feixe luminoso que, em outros tempos, emanava do fundo da sala de cinema, e passava, com sua carga de imagens vivas, através do ar empoeirado, acima das nossas cabeças. Na televisão o filme chega-nos pela frente, confrontamo-lo directamente. E a imagem é menor; dominamo-la, em vez de nos sentirmos diminuídos por ela.

A tela da televisão continua a ser uma superfície limitada [o autor refere-se àquilo que previamente houvera salientado em relação ao ecrã de cinema - que delimita a imagem à luz nela projectada e emerge na obscuridade tudo o resto à sua volta], mas a escuridão não mais impera: visíveis à nossa volta estão os objectos do quotidiano - livros, cadeiras; o telefone toca; nós nos levantamos para beber alguma coisa; conversamos. Nessa zona menos escura, onde podemos até deixar as luzes acesas, outras imagens e outros sons competem discretamente com a televisão. Adeus à reclusão monástica da sala de cinema. Instala-se a realidade, com suas subtilezas e tentações. Estamos em casa.

Mas ainda há mais: a televisão apresenta os programas o mais rapidamente possível, um atrás do outro, com uma regra apenas: FIQUE CONNOSCO. Se quisermos isolar um filme *no tempo*, separá-lo do que o precede e do que o segue, temos que agir. De outro modo, tropeçaremos logo num anúncio publicitário, num programa desportivo ou num tele-jornal, no qual imagens verdadeiras se misturam perigosamente com as fabricadas. Quantas vezes,

com os olhos ainda cheios de lágrimas por alguma coisa que acabámos de presenciar, não tivemos a nossa emoção brutalmente abalada pela invasão de uma música tola ou de uma imagem ridícula?»<sup>198</sup>

Por isto defende o mesmo autor que a televisão induz ao esquecimento por colocar tudo no mesmo plano («Não nos permitindo diferenciar, entorpece a nossa memória pois mistura tudo, o sério com o trivial, o fictício com o real»<sup>199</sup>), ou, como diria Pilar Aguilar em drástica expressão, a televisão, torrenciando imagens como um «magma amorfo, incapaz e irresponsable»<sup>200</sup>, motiva o esquecimento e não as recordações<sup>201</sup>. Aliás, é esta mesma autora que, no seguimento, reforça quanto o discurso televisivo é uma espécie de massa informe na qual os diversos elementos incorporados «se trituran y mezclan de tal manera que, a veces, llegan a perder sus características.»<sup>202</sup> A fragmentação sistemática do discurso televisivo - que o *zapping* só vem reforçar - afronta a inteligência do espectador, reduz a capacidade de selecção e nivela pela mesma ordem de importância tudo aquilo que difunde, pelo que destrutura mais do que potencia a estruturação, sem a qual a análise é impossível e a síntese é uma miragem.

«Todo ello favorece la floración de un pensamiento mosaico, en compartimentos independientes, poco asociativo, nada jeraquizado, cuya articulación es episódica e sólo se realiza en contexto, en situación. Propicia, pues, un pensamiento sin arquitectura, sin construcción organizativa de tipo arbóreo que es la fundamental en el aprendizaje humano.», sintetiza Aguilar.<sup>203</sup>

---

<sup>198</sup> Jean-Claude Carrière, *A Linguagem secreta do Cinema*, pp 66-67.

<sup>199</sup> Id., *ibid.*, p. 67.

<sup>200</sup> Pilar Aguilar, *op. cit.*, p. 52.

<sup>201</sup> «El cine crea recuerdos, la televisión crea olvido», Jean-Luc Godard, cit. por Pilar Aguilar, *op. cit.*, p. 57.

<sup>202</sup> Id., *ibid.*, p. 57.

<sup>203</sup> Id., *ibid.*, p. 54.

Mesmo um autor como Dominique Wolton, em desassomburada análise do fenómeno televisivo em *Elogio do grande público*<sup>204</sup>, reconhece que a autonomia da imagem televisiva é fraca e que, como tal, a maior parte das vezes a significação da imagem que difunde excede a intenção que lhe presidiu. Aí se encontrará, aliás, a sua diferença face ao cinema, no qual

«os géneros são mais restritos, a construção é muito mais elaborada, as condições culturais são mais estruturadas e, sobretudo, a recepção num local específico por um público restrito confere à obra cinematográfica um estilo e uma estética muito particulares.»<sup>205</sup>

Por isso mesmo é quase por uma questão de sobrevivência cultural que a opção pela ida à sala de cinema deve ser privilegiada, como forma de combater hegemonias indesejáveis e amorfismos inevitáveis, e como maneira de re-orientar o olhar do aluno ajudando-o a encontrar, a escalonar e a hierarquizar significações. Contrapôr à mera sensorialidade, desprovida de significado, do fluxo da imagem televisiva, o impacto do significado visual da imagem

---

<sup>204</sup> De tal maneira desassomburada que, sem complexos, defende a exclusão da "cultura minoritária" da programação televisiva generalista, limitando-a a canais *pay per view* dirigidos ao «público culto solvável», pois «A televisão não é a mãe de todas as culturas nem de todas as comunicações e, na relação de força que opõe a cultura minoritária à cultura média, ela não é o melhor meio para as aproximar, se é que é preciso, aliás, aproximá-las», pelo que «O peso da televisão é já suficientemente importante devido à produção e à difusão da cultura média, é assim inútil aumentá-lo acrescentando-lhe a cultura minoritária. (...) É o preço a pagar no reino da imagem», in *Elogio do grande público - uma teoria crítica da televisão*, pp 241 e 242, respectivamente.

<sup>205</sup> Id. *ibid.*, p. 72. A propósito, vide sobre as diferenças entre as linguagens e estéticas cinematográficas e audiovisuais, Alfonso Palazón Meseguer, *Lenguaje Audiovisual*, pp 71-89, e, principalmente, Francisco Rui Cádima, "O cinema, o público, a televisão. Para uma ontologia da série televisiva e do telefilme", *O que é o cinema?*, pp 165-179. Neste último, cf «As diferenças inegáveis que separam cinema e televisão são, segundo Metz, fundamentalmente de quatro tipos: diferenças tecnológicas; diferenças sociopolíticas e económicas, designadamente nos processos de decisão e de produção por parte do emissor; diferenças psico-sociológicas e afectivo-perceptivas nas condições concretas da recepção, e por fim, diferenças na programação, quer dizer - no plano dos conteúdos -, a especificidade de determinados géneros e de modelos narrativos.», p. 167.

cinematográfica, dependente de uma estrutura organizada que presidiu à construção do próprio filme, é, em última instância, um gesto libertador e revolucionário de consciência social:

«A reflexão sobre o cinema integra-se na tentativa de preservação dos territórios da imaginação e passa, também, por uma resistência à tendência hegemónica de um discurso (o do audiovisual) que é um discurso tão abrangente, tão contínuo, tão interminável, que tende a eliminar os outros discursos autónomos, indispensáveis à nossa contemporaneidade.»

como alertou Abílio Hernandez Cardoso.<sup>206</sup>

Ver um filme na sala de cinema significa, então e desejavelmente, que se é o receptor-alvo que o emissor/criador pressupôs iria a existir no momento em que concebeu o filme para vir a ser posteriormente projectado. Só a sala permite as condições propícias à *magia* – como a “caverna escura” onde se projectam as sombras do real -, e só as boas condições técnicas de projecção possibilitam o encontro com o filme em si, como exemplarmente resumiu Angelo Moscardiello:

«Sala às escuras, ausência de interferências sonoras, isolamento psicológico dos demais. Só se desfrutarmos destas condições é que o filme nos pode revelar o seu segredo. Caso contrário, perde qualquer coisa de precioso e exclusivo. Não a “palavra”, pois bastaria que erguessemos a voz para continuarmos a ouvi-la. Perde a sua aura. Isto é, perde aquela auréola fascinante graças à qual pode transportar-nos para qualquer “outro” mundo cuja promessa nos levou a entrar na sala. (...) Assistir a uma projecção do *Deserto Vermelho* a preto e branco, em vez de a cores, ou com as lâmpadas quase gastas, não significa ver o filme, mas não o ver de todo. Ver-se-á, quando muito, um filme completamente diferente.»<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Abílio Hernandez Cardoso, "O ensino do cinema e do audiovisual", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p. 51.

<sup>207</sup> Angelo Moscardiello, *Como ver um filme*, pp 73-74.

Donde e em conclusão, para que a real comunicação se estabeleça, não só necessitamos de receptores providos dos instrumentos e dos dispositivos necessários à descodificação e interpretação do que vêem, mas igualmente precisamos de oferecer a tais receptores o produto na sua versão original e nas condições técnicas ideais.

Aliás, até no estrito ponto de vista pedagógico é útil (dado o carácter do cinema enquanto espectáculo integrado na “cultura de saída”, para adoptar a expressão de Pereira Marques<sup>208</sup>) colocar os alunos em situação “fora de portas” da escola, já que tal constitui um trunfo para uma presumível aprendizagem. A este título, não resisto a inserir uma das conclusões a que um amplo inquérito levado a cabo pelo Ministério da Cultura francês a 1000 jovens entre os 10 e os 14 anos, em Novembro de 1990, fez chegar os respectivos investigadores:

«Plus on va au cinéma, plus on est séduit par ce que l'on y voit et plus grande est l'envie d'y retourner périodiquement: l'amour au cinéma intensifie l'amour au cinéma. Cet amour s'exprime d'ailleurs à travers plusieurs questions prospectives. Interrogés, par exemple, sur l'opportunité d'introduire des cours sur le cinéma à l'école, la majorité (53%) répond favorablement à cette suggestion.»<sup>209</sup>

Logo, oferecer cinema como factor de entretenimento e como motivo de aproximação ao objecto em estudo é potenciar o êxito de tal iniciativa, sendo que por “aproximação ao objecto em estudo” se deverá entender neste contexto aquilo que foi explanado no capítulo I desta tese, isto é e recordo, apelar à justa compreensão do que seja um filme e do que o cinema envolve: a

---

<sup>208</sup> Fernando Pereira Marques, *De que falamos quando falamos de cultura*, p. 60. Quer o autor incluir nesta expressão todas as manifestações culturais que exigem ao consumidor a “saída” de sua casa para as poder usufruir - cinema, teatro, ballet, ópera, etc.

<sup>209</sup> Geneviève Gentil, *Les 10-14 ans et le cinéma*, p. 23, subl. meu.

concentração devida ao filme, num processo individual entre ecrã e espectador e na comunhão mais alargada com o “colectivo” de espectadores da sala; a construção de mitos e o reencontro com o imaginário e o simbólico (cinema enquanto conjunto de modelos de referência que estimulam processos de identificação, distintos, como já vimos, daqueles que a televisão fornece); a recomposição do pensamento, do discursivo ao intuitivo e vice-versa.

Para se aceder à arte do cinema deveremos, então, deslocar-mo-nos até ao local original da sua projecção, providos já com uma formação que nos permita que tal encontro não seja um mero piscar-de-olhos ou, ao invés, conscientes de que, a maior parte das vezes, os momentos que julgáramos de encontro não foram mais do que piscar-de-olhos. Quero dizer que a formação deve ser, para os professores, **prévia**, e para os alunos, **posterior**, no sentido em que é mais facilmente entendível um conteúdo, neste contexto, ao qual se possa associar uma imagem já vista, do que a situação oposta. Porque ver não é saber, não basta ver o filme para o apreender. Assim, após o visionamento há que retomar a sala de aula, para que, numa situação mais próxima, os alunos possam vir a aprender cinema com o filme a que assistiram. Diria antes: para que os alunos possam vir a aprender que o filme que viram é **cinema**. Para que *o olhar* passe, provável e tendencialmente, a ser inteligente - e a procurar no cinema um interlocutor igualmente inteligente.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Recordar epígrafe a este capítulo III da presente tese, p. 101.

## 2. Constrangimentos preliminares

De entre aquilo que chamo de "constrangimentos preliminares", isto é, de condicionantes que, à partida, devem ser equacionadas na elaboração de um projecto de gestão cultural do tipo que irei apresentar, dividirei em dois campos os que me parecem evidentes: primeiro, os que concernem a constrangimentos de ordem estrutural, decorrentes da realidade já descrita no capítulo sobre o mercado do cinema; depois, os que respeitam a constrangimentos comprovados ou experimentados "no terreno", isto é, aquando do ano em que, a título meramente experimental, o projecto de ligação entre cinema e escola pela primeira vez aconteceu sob a coordenação conjunta da minha própria pessoa e de uma minha colega.

Quanto aos primeiros, existem dificuldades variadas e dificilmente ultrapassáveis quanto à lista de filmes que possam vir a ser objecto de programação, exibição e posterior análise, dada a situação existente na distribuição cinematográfica.

Para além dos dados que foram já fornecidos sobre o mercado da distribuição, e que, recordo, demonstram a pouca diversidade geográfica dos produtos disponíveis (o que é um aspecto nada dispiciendo), há agora que explicar que os direitos de exibição são habitualmente negociados por períodos nunca superiores a 5 anos, findo o que as cópias são literalmente destruídas. Logo, e salvo pouquíssimas excepções, não estão disponíveis quaisquer filmes para além desse horizonte temporal, o que manietta de sobremaneira qualquer intuito programador. Por outro lado, e mesmo no decurso de tão apertado prazo, as cópias vão-se progressivamente desgastando, pelo que o espectáculo cinematográfico em si mesmo vai perdendo qualidade de imagem e som.

As excepções referidas a este quadro devem-se, no caso português, à política de reposição de "clássicos" (como vemos, por "clássico" somos aqui obrigados a considerar qualquer filme, digamos, com mais de 10 anos) da distribuidora Atalanta Filmes. Ao nível do circuito não

comercial de distribuição, o Inatel detém essencialmente cópias em 16mm (que, mesmo sendo celulóide, por ser um formato reduzido de cinema diminui igualmente a qualidade da imagem, seu contraste e luminosidade). A Cinemateca Portuguesa (que não por acaso, como sabemos e já referi, é oficialmente denominada " Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema") tem, como qualquer outro estabelecimento similar, uma preocupação museológica de conservar, pelo que só cede cópias se delas tiver já assegurado a chamada "cadeia de preservação" (o que equivale a dizer que o negativo estará devidamente resguardado) e se para elas conseguir assegurar condições técnicas de exibição, ao nível do equipamento, que garantam o menor desgaste possível das mesmas.<sup>211</sup>

Ainda no que diz respeito aos constrangimentos de ordem estrutural, e com o intento de especificar melhor a dificuldade já citada, saliento que me estive a referir, implicitamente embora, aos filmes de longa duração, isto é, às longas-metragens em imagem real, o que equivale a dizer que o panorama face a todos os outros géneros ou formatos é ainda mais difícil - curtas-metragens (em imagem real ou de animação), documentários ou longas-metragens de animação, essencialmente se dirigidas a um público jovem e não ao público infantil -, pois, ao nível da distribuição comercial, praticamente não existem de todo, e, ao nível da distribuição não comercial, os problemas acima referenciados não se modificam.

Por outro lado, ao nível das salas de exibição, particularmente aquelas que fazem parte de empresas de vulto económico considerável, só o turno da manhã está disponível para outras sessões, como as dedicadas às escolas.

---

<sup>211</sup> A propósito convém recordar que, como já fiz referência anteriormente, é intenção já publicamente anunciada da actual Direcção da Cinemateca Portuguesa a edição de uma colecção de 100 títulos clássicos especialmente dedicada aos exibidores e programadores não-comerciais, como é o caso das escolas.

Outros contrangimentos estruturais, embora agora concernentes ao outro vector do binómio "cinema-escola", tem a ver com a já explicitada ausência de espaço curricular para o cinema no ensino obrigatório e no ensino secundário, bem como de uma formação específica do pessoal docente para essa área. Mas o problema de maior amplitude é o que se prende com a idade e hábitos de consumo dos alunos-alvo deste programa. Criados num mundo conformado à imagem dos canônes de um cinema de massas, como será possível que tenham apetência para ver produtos originais?

Por último, na ordem dos constrangimentos experimentados "no terreno", há que recordar o ano de "experiência-piloto" em que, acolhido pela Direcção Regional de Educação do Algarve, um projecto de ligação entre cinema e escola teve lugar em Portugal.

A sua metodologia foi a seguinte:

- Informar as escolas do Projecto e seus objectivos, enviando também o formulário de candidatura;
- Recolher os formulários de candidaturas;
- Seleccionar as escolas para intervenção;
- Promover sessões nas escolas seleccionadas.

Foram recebidas 90 respostas vindas de 56 escolas (37 do 1º ciclo, 14 de 2º e 3º ciclos e 10 secundárias), num universo total de 329 escolas de todos os níveis de ensino da região do Algarve.

Concretizaram-se 18 sessões (em sala de cinema) e 7 sessões (em video), distribuídas por 15 escolas de 6 concelhos, sendo 4 do 1º ciclo, 6 dos 2º e 3º ciclos e 5 secundárias, abrangendo

3.507 alunos e envolvendo 119 professores, dos quais 34 directamente envolvidos na organização das actividades.<sup>212</sup>

Por outro lado, foram igualmente iniciados contactos com as distribuidoras comerciais, tendo havido respostas positivas por parte de duas - uma logo em Outubro de 1997, e outra só em Maio de 1998.

As actividades concretizadas pretenderam conseguir uma amostragem da reacção da região do Algarve no seu todo: foram escolhidos concelhos de diferentes características (urbanos e rurais, litorais e interiores), desde que tivessem equipamento e local de exibição cinematográficos, e foram escolhidas escolas dos 3 níveis de ensino, em proporções idênticas. A análise feita da experiência permitiu reafirmar a minha convicção preliminar que há, por parte das escolas no seu conjunto, uma enorme expectativa e entusiasmo em relação à integração entre cinema e escola.

Todavia, tal análise realçou simultaneamente uma série de aspectos negativos:

- Não ter havido definição prévia de que âmbito (tendencialmente curricular ou extra-curricular) se ocupava o projecto;
- Ter havido uma “instrumentalização” das sessões de cinema pela maior parte dos professores, que encararam o projecto unicamente como preenchimento dos tempos livres dos alunos;
- Ter sido muito difícil convencer os professores a “abrir a sala de aula”, para, após a exibição do filme, se proceder à sua análise filmica;
- Salvo casos muito raros, os professores não deterem qualquer formação na área do cinema;

---

<sup>212</sup> Para maior detalhe, ver Anexo XIX.

- Não ter havido possibilidade de realizar acções de formação que permitissem criar uma “bolsa de professores” que pudesse proceder por si própria à análise dos filmes (temática e cinematográfica) com os alunos;
- As solicitações terem sido muito variadas, tanto no tempo como nos temas pretendidos;
- Não ter sido possível maximizar recursos (um certo filme poder ser exibido para mais escolas para além da escola que o havia solicitado).
- Ter havido poucos recursos financeiros disponíveis: o projecto era dispendioso, e necessitava ter tido um investimento razoavelmente avultado.

De todas as experiências levadas a cabo uma foi verdadeiramente conseguida e consequente: a exibição de um filme, a pedido de um grupo disciplinar de uma escola de Faro, pois incluiu, para além da ficha informativa e uma ficha formativa feitas por mim (como aconteceu com outras sessões), uma ficha formativa elaborada pelo próprio grupo disciplinar, o que aprofundou o momento de análise do filme, deu uma outra consistência ao seu visionamento, possibilitou a potencialização didáctica da sessão (ao nível dos conteúdos da disciplina em questão mas também quanto aos conteúdos propriamente cinematográficos) e aprofundou as relações entre coordenadoras e professores.

Esta interessante experiência, sem fazer parte da área dos "constrangimentos" de que me estive a ocupar, não faz igualmente parte da "definição e objectivos do programa" de que me irei ocupar seguidamente. Mas influenciou-a determinadamente.

Sistematizaria o balanço crítico desse "ano piloto" da seguinte maneira:

1. Todo o trabalho deve ser organizado por forma a não se perder numa simples excursão a uma sala de cinema, sem qualquer garantia (por não haver possibilidade de

"feed-back") de que os alunos perceberam o que viram e de que aquela experiência vai perdurar nas suas memórias e ser-lhes significativa;

2. O envolvimento dos professores deve ser efectivo e real, num trabalho em conjunto que passe, desde logo e primeiramente, pela sua motivação e formação específicas;
3. Todas as acções pontuais só devem acontecer se, por um lado, houver disponibilidade para elas mas, essencialmente, se também nelas houver uma preocupação pedagógica face ao próprio acto social da ida ao cinema, e da exploração, pelo menos temática, do filme visto;
4. É necessário obter recursos financeiros de fontes diversificadas e um leque de parceiros unidos, senão por um mesmo ideal, pelo menos pelo objectivo comum de criação de um público para o cinema.

Esse ano experimental ajudou assim a esclarecer, organizar e escalonar os próprios pressupostos do Programa, já descritos, dos quais ser necessário desenhar um plano organizado e sistemático que:

1. atenda à qualificação dos professores;
2. leve os alunos mais do que uma vez à sala de cinema;
3. implique que os filmes sejam objecto de posterior análise em sala de aula;
4. o trabalho de aproveitamento didáctico-pedagógico do filme seja feito, em simultâneo, pelos coordenadores e pelos professores, explorando dessa maneira o filme em pelo menos duas direcções (a cinematográfica e a temática), o que permitirá um diálogo e uma abordagem mais profunda e directa com os alunos;
5. se proceda à avaliação dos conhecimentos adquiridos;

6. deve ser produzido material adequado (escrito ou em outros suportes) desenvolvendo aspectos abordados em cada filme, um pouco à semelhança da boa experiência anteriormente relatada;
7. nunca se perca de vista o carácter lúdico que o cinema deverá continuar a ter.

### 3 – Definição do Programa e sua organização esquemática

Este Programa, tal como o próprio nome indica ("JCE/Juventude-Cinema-Escola"), promove a inter-ligação entre a juventude (dando a este termo um sentido etário alargado), o cinema e a escola.

O programa JCE tem como enquadramento geográfico a região do Algarve e foi estruturado para um período de 10 anos. É um programa que aposta em duas linhas estratégicas fundamentais (ao nível dos professores e ao nível dos alunos) e numa outra complementar (ao nível do mercado).

Em relação aos **professores** pretende-se investir numa formação sistemática e contínua relativa ao trabalho específico que irão desenvolver em cada ano lectivo. Em paralelo, fornecer-se-á uma formação de base sobre as linguagens cinematográficas, o que permitirá que a médio prazo estes professores possam vir a adquirir um papel autónomo na condução de actividades de exploração do cinema nas suas escolas, e, a longo prazo, vir a constituir-se como promotores de novas e enriquecedoras experiências.

No que respeita aos **alunos** ir-se-ão desenvolver 3 tipos de actividades, consoante os níveis de ensino. Ao que chamo nível I, que corresponde ao 1º Ciclo do Ensino Básico, acções de sensibilização para o “espaço” próprio da exibição cinematográfica, com a concretização de duas sessões de cinema por escola e por ano lectivo, por forma a que os alunos, em dois anos da sua passagem pelo 1º ciclo, pudessem beneficiar do programa. Em relação ao nível II, que corresponde aos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, um programa ordenado por cada ano de ensino, que no ponto 3.4. explicitarei, num total de 5 anos, prevendo-se uma evolução contínua e gradual, tanto no que se refere aos objectivos como aos conteúdos. Quanto ao nível III, que corresponde ao Ensino Secundário, é de esperar que existam então condições para que surjam, por um lado, clubes de cinema nas escolas, pela iniciativa dos seus próprios alunos e professores - mesmo que

devidamente acompanhados pela coordenação do Programa e incluindo sempre uma programação relativa à História do Cinema<sup>213</sup> -; e, por outro lado, as primeiras produções, em video ou em película, de pequenos filmes (*ateliers* de criação cinematográfica). Parece-me que, na realidade, após um programa estabelecido desta maneira, estarão já os alunos em relativas condições de tornear o importante alerta que, sobre a produção de filmes escolares, Lauro António nos deixou em 1997:

«Quando se fala de ensino do cinema e do audiovisual, no que hoje em dia se pensa de imediato é no ensino tecnológico - colocar nas mãos dos jovens câmaras de video e partir com eles "à descoberta do mundo". Esta tendência é preocupante. Por várias razões. A primeira das quais porque se deixa pressupôr que a linguagem audiovisual não tem segredos, que cada um é senhor de filmar e gravar imagens e sons a seu bel-prazer, sem uma assimilação gradual que a aprendizagem e a exercitação da sensibilidade pressupõem. Os resultados dessas experiências balbuciantes e desconexas, em lugar de entusiasmar os utentes, abrem-lhes as mais negras perspectivas, e não raro criam as mais traumáticas frustrações.»<sup>214</sup>

Porque creio que este Programa, após 7 anos de envolvimento de alunos que terão iniciado o seu percurso ainda no 1º ciclo e serão agora alunos do 10º ano, não terá constituído uma "experiência

---

<sup>213</sup> As palavras de Rui Grácio, na definição das características dos cine-clubes em 1947 ("O que é um clube de cinema?", *Gazeta de Coimbra*, cit. por Manuel de Azevedo, *O movimento dos cineclubes*, pp 14-15), mantêm uma actualidade extraordinária, se desejarmos indicar os objectivos destes clubes de cinema: «O Cinema, podendo ser uma Arte, tem sido, sobretudo, uma indústria e um comércio; na curta história [à época] da sua vida há nove partes de realismo financeiro para uma de sonho corporizado. E isto é assim, em grande parte, porque o nível médio do espectador de Cinema não pede mais. Ora os Clubes de Cinema brotaram desta realidade. Ou melhor: da aspiração de modificar aquela realidade. Como? I- Procurando elevar o nível cultural e cinematográfico do espectador de cinema. II- Procurando, por este e outros meios, promover a supremacia do Cinema, como manifestação de arte e instrumento de cultura.»

<sup>214</sup> Lauro António, "O ensino, o cinema e o audiovisual", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p. 25.

balbuciante e desconexa", prevejo os tais *ateliers* de criação cinematográfica que, naturalmente e mesmo assim, serão orientados por formadores qualificados.

Ao longo dos primeiros 5 anos da implementação do JCE, e tendo em conta que não terá havido ainda tempo para a conveniente preparação assegurada pela estrutura de formação do Programa, desenvolver-se-ão acções de carácter sistemático que possam vir a assegurar a criação de clubes de cinema (ao nível da consolidação da cultura cinematográfica, permitindo quer a capacidade crítica em relação aos filmes vistos quer a utilização dessa capacidade na selecção dos filmes a programar em tais clubes)-, que permitirão a transição dos alunos chegados do nível II.

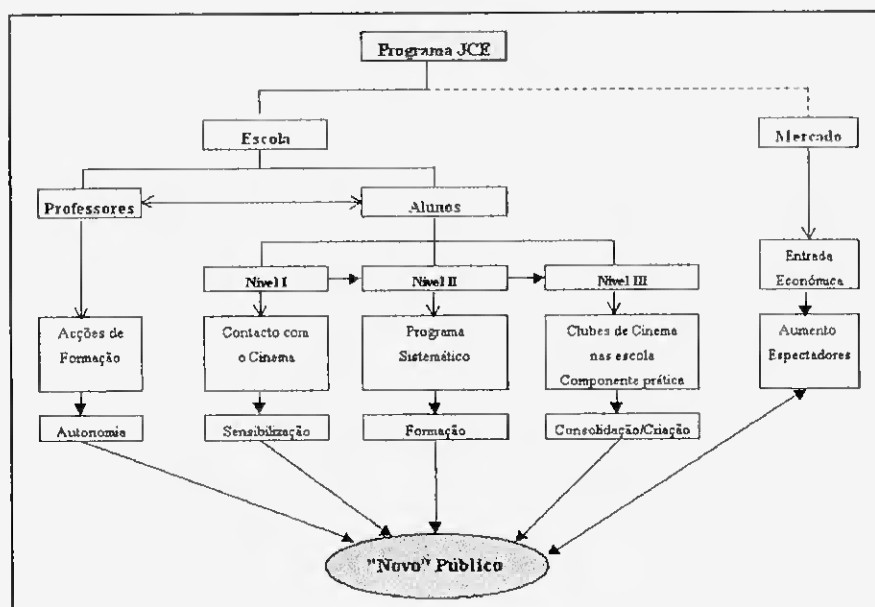
Em todas as sessões de cinema promovidas, haverá sempre uma apresentação oral relativa ao filme que vai ser exibido, garantida pela coordenação do Programa ou por professores qualificados para o efeito.

Quanto à estratégia complementar, este programa conta com a sensibilização dos parceiros económicos (a que genericamente chamarei **mercado**), que, desde a recente implementação do Programa, actuam já em colaboração com ele, disponibilizando cópias de filmes e locais de exibição a preços reduzidos. Contudo, está igualmente previsto ensaiar um acordo com os exibidores locais para a criação de uma entrada com preço reduzido para filmes aconselhados pelo Programa. É previsível que esta medida venha a influenciar quantitativamente o público para o cinema na região com um aumento das entradas, com proveitos financeiros quer para exibidores quer para distribuidores.

O Quadro 1 esquematiza as linhas base do Programa:

Quadro 1

*Linhas de Acção*  
*Horizonte Temporal: 10 anos*



### 3.1 – Objectivos

O grande objectivo deste Programa é formar um novo público para o cinema. Este objectivo divide-se em objectivos específicos de curto, médio e longo prazo, em 3 diferentes campos de intervenção: professores, alunos e mercado.

	<b>Curto prazo</b>	<b>Médio prazo</b>	<b>Longo prazo</b>
<b>Professores</b>	➤ Sensibilização para as linguagens cinematográficas.	➤ Aquisição de mecanismos de análise das linguagens cinematográficas.	➤ Intervenção autónoma enquanto utilizadores das linguagens cinematográficas.

A curto prazo, por-se-ão em prática quatro acções de formação por ano lectivo que, além de aprofundarem o trabalho colectivo com os professores envolvidos no Programa, incidirão sobre uma primeira abordagem à linguagem do cinema e sobre a explicitação dos objectivos e conteúdos dos filmes que irão ser trabalhados didacticamente com os alunos. Paralelamente, e como objectivos a médio prazo, sensibilizar os professores para a exploração pedagógica do cinema e da imagem, através de uma acção de formação que, prolongada no tempo, incida sobre *História e estética do cinema* e *A utilização do cinema na escola*. A longo prazo, facultar meios que estimulem a intervenção autónoma enquanto utilizadores das linguagens cinematográficas (por exemplo, através de acções de formação sobre temas específicos - programação, crítica cinematográfica, relação cinema-outras artes/disciplinas, etc).

(este quadro continuará na página seguinte)

	<b>Curto prazo</b>	<b>Médio prazo</b>	<b>Longo prazo</b>
<b>Alunos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Conhecer o filme como objecto a ver em sala de cinema.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Reconhecer o filme como objecto a ver em sala de cinema.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Compreender a especificidade da projecção cinematográfica.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Ser confrontado com a “ilusão do movimento”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Explicar a “ilusão do movimento”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Compreender a “ilusão do movimento” como específica da arte cinematográfica.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Identificar a matéria (<u>película</u>) e a sua unidade mínima do filme (<u>fotograma</u>).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Adquirir noções básicas da gramática do cinema.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Aprofundar conhecimentos sobre a gramática do cinema.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Identificar o Cinema como meio de comunicação.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Compreender o Cinema como meio de comunicação.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Compreender o cinema como veículo transmissor de ideologias.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Adquirir informações sobre “como se faz um filme”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Compreender autoria e o filme como resultado de uma equipa.</li> <li>&gt; Conhecer filmes de cinematografias diversificadas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Conhecer autores de cinematografias diversificadas.</li> <li>&gt; Identificar a importância económica,</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Distinguir formatos.</li> <li>&gt; Distinguir géneros.</li> <li>&gt; Identificar modos de produção</li> </ul>	social e cultural do cinema.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Conhecer as máquinas das “imagens em movimento”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Adquirir conhecimentos sobre a História do Cinema.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Aprofundar conhecimentos sobre a História do Cinema.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Recepcionar o filme utilizando a linguagem não verbal e verbal-oral.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Recepcionar o filme, formulando juízos críticos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Recepcionar o filme, formulando juízos críticos e estéticos.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Interrelacionar temáticas dos filmes com conteúdos deste nível de ensino.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Interrelacionar temáticas dos filmes com conteúdos programáticos das disciplinas.</li> <li>&gt;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Interrelacionar temáticas dos filmes com conteúdos das disciplinas.</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Sensibilizar para o cinema enquanto arte.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Reconhecer o cinema como arte.</li> <li>&gt; Conhecer a auto-reflexividade do Cinema.</li> </ul>
			<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Fomentar a criação de pequenos filmes.</li> </ul>

Evidentemente que a operacionalização dos conceitos contidos nestes objectivos serão desenvolvidos ao longo de um programa que se prevê **em continuidade**, partindo do mais genérico para o mais particular, do mais simples para o mais elaborado e do mais concreto para o mais abstracto. Evidentemente, também, neles estão implícitos objectivos de carácter sócio-afectivo, isto é, de uma aprendizagem do espectador enquanto cidadão com hábitos de civilidade, livre, consciente e crítico nos seus hábitos culturais.

	<b>Curto prazo</b>	<b>Médio prazo</b>	<b>Longo prazo</b>
<b>Mercado</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Sensibilização para o Programa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; -Intervenção nos hábitos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>&gt; Aumento da oferta e da procura.</li> </ul>

Não tendo este Programa uma atitude directa para com o mercado, penso que o irá influenciar: numa 1ª fase, através de uma aproximação que se traduz principalmente através de benefícios para o próprio JCE, ao conseguir uma diminuição nos seus custos; numa 2ª fase, e se se conseguir chegar a acordo com os exibidores nesse sentido, com a introdução de uma nova modalidade de entrada no cinema - o "bilhete JCE", com desconto para os alunos de todos os níveis de ensino no Algarve ou, pelo menos, para os portadores do cartão "Rede JCE" (escolas de 2º e 3º ciclos e secundárias integradas no Programa, como já a seguir explicarei) -, o que potencializará um aumento da afluência de público infanto-juvenil às salas, ainda que com resultados económicos difíceis de avaliar; numa 3ª fase, com a já previsível mudança ao nível da procura – mais espectadores para as salas de cinema, mas, simultâneamente, espectadores com outros critérios de exigência.

### **3.2 – Delimitação do campo de intervenção**

A partir da definição programática e dos objectivos do Programa JCE, estabeleceu-se para 1998/1999, seu primeiro ano de implementação:

- **Gratuidade do Programa JCE** - as sessões de cinema promovidas terão sempre entrada gratuita, tanto para alunos como para os professores; às escolas caberá unicamente custear as despesas referentes às deslocações dos alunos até às salas de cinema, bem como as de duplicação em reprografia dos materiais escritos que forem fornecidos pelo Programa (excepção feita aos folhetos informativos sobre os filmes exibidos para alunos do 1º ciclo).

- **Dividir o âmbito do Programa JCE em dois:** para alunos do 1º ciclo, efectuar 4 sessões de cinema, seleccionando os filmes e optimizando a sua exibição, num espaço de uma semana cada um, para diferentes escolas num mínimo de 8 localidades e num máximo de 10 (o que

resultará no envolvimento de um mínimo de 32 e um máximo de 40 escolas, isto é, para um universo previsível de 6.400 a 8.000 alunos entre os 6 e os 9 anos); para alunos de 2º e 3º ciclos e do ensino secundário (neste último caso porque se considerou ser exequível efectuar, desde já, um "mini-programa" de acção e formação para os seus 3 anos de escolaridade, dirigido a alunos actualmente no 10º ano), abrir candidaturas para a integração numa rede de escolas para trabalho sistemático (Rede JCE);

- **Definir como "Rede-JCE"** um número limitado de escolas (máximo de 16), de 2º e 3º ciclos e secundárias, escolhidas após selecção a partir das respectivas candidaturas, selecção de - terminada por critérios vários, como a existência de salas de cinema na localidade, a garantia de professores ou grupo de professores (de preferência com a actegoria profissional de "efectivo de nomeação definitiva") para trabalho em conjunto, espaços temporais livres nos horários lectivos dos alunos que pudessem ser preenchidos com o programa, para um trabalho ao longo do ano lectivo com um máximo de 5 turmas por escola.

- **Determinar alguns filmes como programa fixo para a "Rede JCE"** (4 longas-metragens por ciclo de ensino, de diferentes proveniências geográficas e, de entre elas, um "clássico", 1 curta-metragem para os 2º e 3º Ciclos e 3 curtas-metragens para o ensino secundário de origem portuguesa), escolhidos segundo critérios de importância estético-temática, de classificação etária, de disponibilidade de cópias (em 35mm - para projecção em sala - e em suporte video - para exploração didáctica na aula e para a videoteca da escola), e da existência de acordo favorável com a distribuidora quanto ao seu preço de aluguer e de compra da cassete video para venda directa.

- **Esclarecer previamente que, para as escolas Rede JCE, o Programa é tendencialmente curricular** - a sessão de cinema só termina na sala de aula, em trabalho

conjunto com uma das coordenadoras, salvo se, em ano lectivo anterior, esse trabalho já tiver sido levado a cabo (incluindo a formação específica sobre os filmes exibidos).

- **Investir na formação de uma “bolsa de professores”**, ou seja, num conjunto o mais estável de professores que transite, de ano para ano, no seio das suas escolas e acompanhando as turmas que teve no ano lectivo anterior, para que cada coordenadora progressivamente se torne, e só, em coordenadora deste programa, dando apoio unicamente sobre filmes que pela primeira vez estejam a ser objecto de análise.

- **Investir em acções de formação para a Rede JCE**: uma primeira, de um dia, para apresentação do Programa, fornecimento de noções rudimentares de linguagem cinematográfica, e estabelecimento de uma primeira cumplicidade entre as coordenadoras e os professores envolvidos; três outras, à medida da aproximação das sessões de cinema previstas, para apresentação dos filmes a exhibir, seus objectivos, conteúdos e posteriores estratégias de exploração didáctica na sala de aula; uma outra, a creditar pelo FOCO, sobre linguagem cinematográfica e a utilização do cinema na sala de aula; uma outra ainda, específica para a criação de clubes de cinema.



- **Investir, numa perspectiva de médio prazo, nos anos iniciais de ciclo**, para que, ao fim de 5 anos (do 5º ao 9º) ou de 3 anos (do 10º ao 12º), os mesmos alunos tenham, preferencialmente, sido objecto da acção continuada da Rede JCE.

Para o actual ano lectivo foram integradas na Rede JCE, a partir de selecção a partir de 19 candidaturas, 16 escolas – 8 dos 2º e 3º Ciclos e 8 do Ensino Secundário – num total de 45 turmas, 1.240 alunos, e 45 professores. É a seguinte a sua distribuição geográfica:

## *Concelhos com escolas abrangidas pelo Projecto Juventude/Cinema/Escola*



 - Sessões de Cinema 1997/98

 +  - Programa JCE 1998/99



- Recintos onde irão acontecer as sessões da Rede JCE



- Utilização da sala de cinema para os alunos dos Concelhos de Castro Marim e Alportel

### 3.3 – Parceiros e intervenientes

Na implementação deste Programa esteve envolvida a Direcção Regional de Educação do Algarve (DREAlg), que o acolheu, e que celebrou, com vista à sua consecução, protocolos com as Delegações Regionais do Ministério da Cultura e do Instituto Português da Juventude e o Cineclube de Faro.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Tendo havido, em reunião presencial, uma apresentação deste programa e consequentemente um pedido de apoio financeiro, a protocolar, com o ICAM, em Dezembro de 1998, não se obteve ainda nenhuma resposta oficial, embora a reacção tenha sido positiva.

Através de contacto com as distribuidoras, obtiveram-se acordos para alugar cópias a preços inferiores às tabelas comerciais. Todas as distribuidoras responderam positivamente a esta proposta. A saber, Lusomundo (Lusomundo Audiovisuais - distribuição - e Lusomundo cinemas - exibição), Atalanta Filmes, Filmes Castello Lopes e Columbia, Tri-Star & Warner.

Da mesma maneira tem havido contactos frutíferos com produtores de filmes de curta-metragem, que têm cedido os filmes a preços reduzidos ou têm autorizado que sejam utilizadas gratuitamente as cópias dos filmes que estão no ICAM (recordo, Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia).

Também o INATEL garante a disponibilização gratuita de cópias que tem em acervo, se necessário.

Para os filmes editados em suporte video que é necessário adquirir (com vista à sua utilização na sala de aula e para serem ofertados às escolas da Rede pela DREALg), foram igualmente conseguidos valores inferiores aos da venda de revenda por parte da Atalanta Filmes e Filmógrafo. Através da Produções Off, que havia obtido o concurso do "Diário de Notícias" para a edição de uma série de cassetes com curtas-metragens portuguesas, conseguiu-se que fossem oferecidos exemplares daquela que continha uma das curtas-metragens seleccionada para o presente ano.

No que respeita aos exibidores, as salas utilizadas são, e através de acordos com a DREALg: de Câmaras Municipais (Albufeira, Lagos e São Brás de Alportel), cedidas gratuitamente; da Lusomundo Cinemas (Albufeira, Olhão, Vilamoura), que aluga as salas a um preço simbólico; de exibidores independentes (Altura, Silves, Praia da Rocha e Tavira) que estabeleceram preços de utilização bastante inferiores aos praticados habitualmente. É igualmente utilizado, de maneira graciosa, o auditório da Delegação Regional do Instituto Português da Juventude, em Faro.

Atendendo a que existe uma sala sem equipamento de projecção (o Centro Cultural de Lagos), recorre-se aos serviços e equipamento de um projeccionista ambulante, com o qual se estabeleceu uma avença. Aliás, tal avença prevê igualmente a realização de sessões de cinema para crianças de 1º ciclo em localidades dos 6 concelhos algarvios que não têm salas de cinema.

### **3.4 – Programação tipo e estratégias de intervenção**

A seguir se descreve a programação tipo e as estratégias de intervenção do programa JCE.

Quanto à primeira, e antes de mais, ela é estabelecida tendo em vista os objectivos enunciados para os diferentes níveis (indicados nas páginas 143 e 144), pelo que os conteúdos a considerar deverão estar em conformidade com eles. Por outro lado, deve reflectir a diversidade da origem geográfica dos filmes, e apresentar obras de diversos formatos e géneros, recentes e antigas, tanto a cores como a preto-e-branco.

Globalmente considerada, apresentará os seguintes conteúdos:

#### *Nível I - do 1º ao 4º ano de escolaridade*

Conteúdos:

#### O que são Imagens em Movimento?

- a imagem em movimento.
- as máquinas do cinema.
- a sala de cinema.
- a película.
- o fotograma.
- quem faz o filme.

- Cenários e figurinos
- Formatos
- Géneros
- Modos de produção
- História do cinema

Através da exibição das 4 longas-metragens por ano (20 no total dos 5 deste nível de ensino), ir-se-ão identificando os vários aspectos da linguagem cinematográfica, sendo que será em sala de aula, após o preenchimento e correcção de um inquérito a propósito dos filmes vistos, que se procederá à clarificação dos conteúdos propostos para cada sessão.

*Nível III - do 10º ao 12º ano de escolaridade*

Conteúdos:

A Arte Cinematográfica

- Projecção e difusão
- Ilusão do movimento e magia
- Uso artístico da gramática cinematográfica
- Uso político e ideológico do cinema
- A diversidade do cinema
- Interligação das vertentes produção-filme-público
- História e Teorias do Cinema
- Cinema e outras artes
- Meta-cinema
- Crítica cinematográfica

Tal como para o anterior nível, proceder-se-á à clarificação destes conteúdos através da exibição das 4 longas-metragens por ano (12 no total dos 3 anos deste nível de ensino), sendo que será igualmente em sala de aula, após o preenchimento e correcção de um inquérito a propósito dos filmes vistos, que se procederá à clarificação dos conteúdos propostos para cada sessão.

Esta actividade será inserida nos clubes de cinema entretanto criados nas escolas, não esgotando, assim, o contacto com outros filmes por eles programados. Consoante indicado e nas condições referidas, processar-se-á à produção de pequenos filmes.

Incentivar-se-á o contacto directo com profissionais e investigadores do sector, seja em debates ou em *workshops*.

Dados as limitações desta descrição porventura demasiado vaga, optei por fornecer, a título de exemplo, a programação e respectivos conteúdos para o ano em curso.

### **Filmes escolhidos para o Nível II 1998/1999**

#### *2º e 3º Ciclos*

	Filmes	Título	Realizador	Origem	Distribuidor
1º Período	ANIMAÇÃO: - Desenhos	A HISTÓRIA DO GATO E DA LUA (5')	Pedro Serrazina	Portugal	Produtor (Filmógrafo/ICAM)
	- Bonecos	O ESTRANHO MUNDO DE JACK (75')	Tim Burton	EUA	Lusomundo
2º período	IMAGEM REAL: - Documentário	MICROCOSMOS (75')	Marie Péreneau et al.	França	Atalanta
	- Ficção-Drama Ecológico	VOANDO PARA CASA (110')	Carroll Ballard	EUA	Columbia
3º período	- Ficção - Comédia	HÁ FESTA NA ALDEIA (79')	Jacques Tati	França	Atalanta

**Objectivos e critérios de selecção:** adequar os conteúdos ao estágio do desenvolvimento da inteligência destas idades - assim, privilegiar a noção de "género cinematográfico" (facilmente categorizável a partir de exemplos concretos); ensinar as características dos filmes de animação (potencializando dessa forma o contacto frequente de alunos desta idade com esse género, tanto na televisão quanto no cinema; distinguir tipos de cinema de animação; diferenciar cinema de animação e cinema de referente de "imagem real"; identificar "documentário" e "ficção", e estabelecer as diferenças entre ambos; adquirir noções muito rudimentares de gramática cinematográfica; estabelecer contacto com filmes de diferentes cinematografias; sensibilizar para a existência de autores e de uma história do cinema através do contacto com um "clássico"; tematicamente, sensibilizar para a necessidade da preservação do meio ambiente, através do reconhecimento do direito ao respeito de todos os seres vivos.

***Lista especificada de conteúdos:***

**A ESTÓRIA DO GATO E DA LUA e O ESTRANHO MUNDO DE JACK**

1. Narrativa - Acção – Personagens
2. Cinema de Animação - características e breve história
3. Tipos de animação
4. Grande plano
5. Filme musical - Tema musical
6. Utilização da cor como meio expressivo
7. Genérico

**MICROCOSMOS**

1. Cinema documental – características

2. Cinema documental enquanto possibilidade de contar histórias reais
3. Som - ruídos da natureza
4. Música - utilização expressiva e descritiva
8. Banda sonora
9. *Voz-off*
10. Plano de pormenor
11. Angulações - picado vs contra-picado
12. Velocidade da imagem - *slow-motion* e imagem acelerada.

#### VOANDO PARA CASA

1. Narrativa - Acção - Personagens
2. Cinema de ficção - as histórias imaginadas
3. A noção de drama
4. A distinção entre melodrama e drama ecológico
5. O actor
6. Protagonista e herói
7. Plano americano - plano de conjunto
8. Valor expressivo do picado vs contra-picado

#### HÁ FESTA NA ALDEIA

1. Narrativa - Acção - Personagens
2. Comédia - características
3. Tipos cómicos - características
4. A noção de *gag*

3. Tipos cómicos - características
4. A noção de *gag*
5. O som como efeito humorístico
6. A montagem de planos como efeito humorístico
6. O humor como crítica social - o choque cultural entre "campo" e "cidade"
7. O realizador como "autor" - Jacques Tati e a sua obra como autor e actor de comédia
8. A história do filme - versão a preto-e-branco e a cores - o problema da conservação e restauro dos filmes

Como já explicado, considerou-se que este ano lectivo o Programa também deveria contemplar alunos do ensino secundário, que, na organização pensada para o Programa, correspondem ao Nível III. Contudo, tal nível pressupõe que o aluno transitou do nível anterior. Assim, decidiu-se concentrar os objectivos e conteúdos do Nível II num programa próprio para estes alunos, idealizado para um período de 3 anos.

Passo a enunciar os filmes escolhidos e os conteúdos específicos para cada um deles.

### *Ensino Secundário*

	Sessão/ Formato	Título	Realizador	Origem	Distribuidor
1º Período	1ª / c.m.	MENOS NOVE (11')	Rita Nunes	Portugal	Atalanta
	1ª / l.m.	ESTRANHOS PRAZERES (139')	Kathryn Bigelow	EUA	Lusomundo
2º Período	2ª / c.m.	DOIS DRAGÕES (15')	Margarida Cardoso	Portugal	Produtor (Prod. Off)
	2ª / l.m.	DENISE TELEFONA (81')	Hal Salwen	EUA	Atalanta
	3ª / c.m. animação	FADO LUSITANO (5')	Abi Feijó	Portugal	Produtor (Filmógrafo/ICAM)
	3ª / l.m.	CYRANO DE BERGERAC (135')	Jean-Paul Rappeneau	França	Atalanta
3º Período	4ª / l.m.	COURAÇADO POTEMKINE (70')	Sergei Eisenstein	URSS	UniPortugal

**Legenda:**

c.m. - curta-metragem

l.m. - longa-metragem

**Tema geral** - A comunicação (três primeiras sessões)

**Tema específico** - a vertente ideológica do cinema (4ª sessão).

**Objectivos das longas-metragens e critérios de selecção:** dimensões da criação cinematográfica; potencializar a atenção crítica de alunos desta idade para com as questões psico-sociais ligadas aos fenómenos actuais de (in)comunicabilidade; distinguir "dimensões da criação cinematográfica" a partir das funções desempenhadas pelos seus diferentes protagonistas; adquirir noções de gramática cinematográfica; estabelecer contacto com filmes de diferentes cinematografias; sensibilizar para a existência de autores e de uma história do cinema através do contacto com um "clássico".

**Objectivos das curtas-metragens:** dar a conhecer o formato da curta-metragem (e a sua linguagem própria); dar a conhecer jovens realizadores portugueses; combater as ideias feitas sobre o cinema português; motivar os alunos a ponderar seguir o cinema como carreira profissional ou semi-profissional.

### **Lista específica de conteúdos**

MENOS NOVE (curta-metragem)

1. Narrativa - Acção - Personagens
2. Condicionismos da curta-duração
3. Utilização da cor como meio expressivo
4. Montagem de imagem e som como artifício para produzir efeitos humorísticos
5. Genérico final como síntese formal e narrativa do filme

ESTRANHOS PRAZERES (longa-metragem)

1. Narrativa - Acção - Personagens

2. Produção - Produção norte-americana - características e breve contextualização histórica
3. Herói - Anti-Herói - Vilão
4. Plano-Sequência
5. Câmara à mão
6. Ponto de vista subjectivo
7. Montagem
8. Formato

#### DOIS DRAGÕES (curta-metragem)

1. Narrativa - Acção - Personagens
2. Condicionismos da curta-duração
3. Construção em progressão do argumento a partir de indícios
4. *Voz-off* como efeito humorístico
5. Ponto de vista subjectivo - planos longos e planos curtos

#### DENISE TELEFONA (longa-metragem)

1. Narrativa - Acção - Personagens
2. Produção independente norte-americana - características e breve contextualização histórica
3. Argumento - sequência narrativa e intriga - tipos de argumento
4. Direcção de actores - sua adequação ao argumento
5. Grande plano e plano de pormenor (muito grande plano)
6. Travelling - o uso da *dolly*
7. Picado vs contrapicado
8. Montagem como efeito humorístico

#### FADO LUSITANO (curta-metragem)

1. Curta-metragem de animação
2. A animação como expressão artística
3. A animação como crítica social

### CYRANO DE BERGERAC (longa-metragem)

1. Narrativa - Acção - Personagens
2. Produção - grande produção europeia - características e breve contextualização histórica
3. Direcção de actores - actores e representação - histrionismo vs contenção
4. Cenários
5. Figurinos
6. Argumento e Adaptação - o caso da relação “literatura-cinema”
7. Linguagem verbal e linguagem visual
8. Plano de conjunto / plano geral
9. O uso da grua

### O COURAÇADO POTESKINE (longa-metragem)

1. O início do cinema - o cinema mudo - filmes mudos, sonoros e sonorizados
2. O cinema como arte e a vinculação a correntes artísticas de vanguarda
3. Cinema soviético e a instrumentalização ideológica
4. A noção do autor - a diferença entre realizador e cineasta
5. Noções de direcção de fotografia - a expressividade do preto e branco - síntese dos conhecimentos sobre angulações, duração de planos e movimentos de câmara
6. A montagem como "específico cinematográfico"
7. O problema da conservação e do restauro de filmes

### **3.5 – Material de Apoio**

Para o nível I serão elaboradas fichas informativas, breves, sucintas e adequadas às idades em causa, sobre os filmes a ver. Haverá igualmente uma brochura adaptada ao nível etário dos alunos contendo uma síntese das exposições a realizar.

Para o nível II, para cada um dos 4 filmes exibidos, será elaborado um "dossier" segundo esta estrutura geral - informações sobre o filme (fichas técnica e artística), sobre o realizador e sua filmografia, e sobre os aspectos da linguagem e história cinematográficas a tratar a partir do filme. Este dossier é previamente fornecido aos professores, acrescido de uma listagem de eventuais propostas de abordagem temática de cada filme. Cada filme é ainda objecto de um inquérito, preenchido pelos alunos em sala de aula logo após o visionamento dos filmes, com o acompanhamento dos respectivos professores (que farão igualmente nessa aula a exploração e o debate temáticos dos filmes em causa). Os inquéritos são corrigidos pelos professores (a quem foi fornecida, na acção de formação, a respectiva chave de correcção), previamente à ida das coordenadoras à escola, por forma a que estas se possam inteirar dos respectivos resultados e orientar a aula em conformidade.<sup>218</sup>

Quanto à formação de nível III, para além de fichas idênticas às do nível II, ir-se-á elaborar uma breve História do Cinema paralelamente ao visionamento dos filmes "clássicos".<sup>219</sup> Para além disso, em cada aula "pós-filme", os aspectos a estudar são objecto de visionamento, através de uma montagem em vídeo do próprio filme e de outros materiais julgados relevantes para a compreensão dos conteúdos em causa.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Ver, como exemplo, Anexo XX.

<sup>219</sup> Ver, como exemplo, Anexo XXI. É de notar que a sessão directamente relacionada com a História do Cinema ainda não aconteceu.

<sup>220</sup> Por exemplo, para primeiro contacto com a película e a noção de fotograma, levou-se para as salas de aulas pedaços de película cinematográfica; para analisar o filme "Microcosmos" e identificar **documentário**, utilizaram-se imagens do próprio filme, mas também de dois filmes realizados pelos irmãos Lumière.

Será igualmente fornecida informação para a elaboração de material de apoio aos filmes exibidos nos clubes de cinema, se as escolas entretanto os criarem, após a já referida acção de formação.

### 3.6 - Formação

Uma das vertentes deste Programa, como foi insistentemente referido, assenta na formação de professores.

«Quiziera remarcar *el papel del profesor*, formador o comentarista. En un proceso de enseñanza y aprendizaje el profesor facilita el encuentro del sujeto con el saber adquirido por la humanidad. El profesor ayuda, hace patente y clarifica aquello que resulta difícil de entender.(...) Su papel de mediador entre lo distractivo y lo formativo es capital. Ello requiere una formación tanto en los valores como en el lenguaje cinematográfico.»<sup>221</sup>

O papel do professor descodificador de mensagens visuais é, assim, fundamental, mas, como referido, não existe qualquer formação neste campo nas Universidades e, mais grave ainda, nas Escolas Superiores de Educação, vocacionadas para a formação de professores.

No terreno, encontramos professores ávidos por formação na área do cinema e do audiovisual. Constatei esta realidade no universo dos 45 professores da Rede JCE, dos quais 90% confirmaram desejar formação nessas áreas.

Os professores que aderem a este Programa fazem-no por razões diversas, mas há unanimidade em declararem que consideram muito importante a aprendizagem do cinema. Assim, disponibilizam-se para adquirir conhecimentos e fazerem deles uma aplicação em sala de aula. É significativo realçar que este Programa não traz quaisquer benefícios directos aos

---

<sup>221</sup> Saturnino de la Torre, *Cine Formativo*, 1996, p. 20.

docentes, quer em termos remuneratórios, quer em diminuição de carga horária, quer em termos de progressão na carreira, embora inevitavelmente se lhes traduza num acréscimo de trabalho.

Verifica-se uma enorme heterogeneidade nos docentes envolvidos, tanto no ano de 1997/98 como no presente, heterogeneidade que previsivelmente continuará a existir nos professores que venham a integrar o Programa nos próximos anos. São professores das mais variadas áreas, embora se saliente que, nos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, a maioria são professores de Educação Visual e Tecnológica, logo seguidos pelos de Língua Portuguesa; quanto ao Ensino Secundário dominam claramente os professores de Filosofia. Quanto às categorias profissionais, são esmagadoramente professores de nomeação definitiva, o que, aliás, era uma das condições privilegiadas para a aceitação das respectivas candidaturas.<sup>222</sup> Assim, a delimitação do plano e conteúdos das acções de formação deverá ter estas realidades em conta.

Especificando:

### **1ª acção de formação**

#### Conteúdos:

1. Informação sobre o Programa e seus objectivos gerais
2. O cinema e a sala de cinema
3. Aprender a ser espectador
4. Abordagens teóricas e estéticas do cinema
5. Noções rudimentares de linguagem cinematográfica

---

<sup>222</sup> Vide Anexo XXII.

### 3 restantes acções de formação:

#### Conteúdos:

- Análise dos filmes do Programa.
- Entrega e análise do material pedagógico-didáctico elaborado (questionários, inquéritos e respectivas grelhas de correcção).
- Mostrar, em video, uma montagem de partes e/ou sequências dos filmes (não só por poder haver professores que não os conhecem mas também para ilustrar parte do que virá a ser aprofundado com os alunos).
- Descodificação de aspectos significativos dos filmes a ver, tanto ao nível dos temas como da didáctica do cinema.
- Sugerir abordagens temáticas e técnicas de exploração (disciplinar ou inter-disciplinar) dos filmes.

A partir do próximo ano lectivo, haverá, para os professores já integrados no Programa, uma acção de 24 horas (repartida por 3 dias), antes do início de cada ano lectivo, cujos objectivos serão:

- Seleccionar filmes de uma lista previamente fornecida (segundo os objectivos e conteúdos do ano de escolaridade dos alunos com que estão a trabalhar).
- Planificar em conjunto estratégias que potencializem a transversalidade dos filme em relação às disciplinas curriculares, ou a grandes temas do plano educativo da escola.

A médio prazo realizar-se-á uma acção de formação em 2 módulos de 25 horas cada sobre *História e Estética do Cinema e Linguagens Cinematográficas e o seu uso em sala de aula*. Esta formação, de carácter voluntário, será creditada pelo Programa de Formação Contínua (FOCO).

Prevêm-se ainda, a médio e longo prazo, e também em regime de voluntariado, *workshops* sobre *Técnicas de Animação*, *Crítica Cinematográfica* e *Cinema e Outras Artes*.

Por último, a DREAlg oferecerá, para as bibliotecas das escolas integradas na Rede JCE, livros aconselhados pela coordenação. Para o presente ano, e provavelmente para os próximos, escolheu-se *Guia do Professor - o cinema e a escola*, de Manuel Pinto e António Santos, e *Précis d'Analyse Filmique*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété<sup>223</sup>. A coordenação do Programa facultará ainda materiais e bibliografia a quem desejar uma formação mais específica.

### **3.7 – Medidas Paralelas a Implementar**

- Tentar que se criem dinâmicas próprias nas escolas afim de criar clubes de cinema, aos quais será dado todo o apoio a nível da organização, programação e documentação.
- Prover a criação de arquivos escritos e audio-visuais nas escolas (quer da Rede JCE, quer nas restantes) sobre as várias vertentes do Programa.
- Criar uma página na Internet com informações sobre o Programa JCE, que inclua "links" sobre filmes e cinema em geral.
- Promover concursos e actividades relacionadas com o Programa.
- Publicar um anuário que dê conta da actividade realizada e dos melhores trabalhos realizados pelos alunos sobre os filmes e/ou o cinema.
- Tentar, sempre que possível, ter convidados especiais para animar sessões especiais (realizadores, actores, técnicos...).

---

<sup>223</sup> Referência bibliográfica completa na Bibliografia.

- Organizar debates, cursos e "workshops" para escolas/alunos interessados por temáticas específicas (animação, guionismo, história do cinema...).
- Promover intercâmbios entre projectos/actividades de outras áreas dentro da própria escola, entre escolas, a nível nacional e internacional.
- Organizar visitas de estudo a locais de interesse no âmbito do cinema (ANIM, Cinemateca Portuguesa, Tóbis, Escola Superior de Cinema...).
- Realizar no final de cada ano lectivo a "Festa do Cinema", onde serão entregues prémios (cujo galardão a atribuir será objecto de um concurso) aos melhores trabalhos de recepção aos filmes vistos. Exposição de trabalhos e exibição de um filme mudo com acompanhamento de música ao vivo (primeira experiência do tipo, estou certa, para a totalidade dos alunos e a esmagadora maioria dos professores).
- Promover, em colaboração com o Cineclube de Faro, um ciclo, ao longo do ano, constituído por três filmes dirigidos a professores de todas as escolas do Algarve, com filmes seleccionados e apresentados por professores que integrem o Programa.
- A médio prazo, tentar organizar um festival de cinema de âmbito escolar, onde jurados e público sejam constituídos pela população das escolas.
- Firmar protocolos com exibidores que permitam a criação de bilhetes com desconto, para filmes aconselhados previamente pela coordenação do Programa, para todos os alunos da região ou só, numa primeira fase, para alunos da Rede JCE.
- Sensibilização, através de acções de formação para professores, de escolas que não pertençam à Rede.
- Promover em cada período lectivo uma iniciativa designada por "Vou levar os meus pais ao Cinema!", em que se pretende que os pais tenham uma participação mais activa na Educação em geral e neste programa em particular.

### 3.8 – Recursos Financeiros

Para a execução deste projecto não são necessários avultados recursos financeiros, mas, mesmo assim, eles são bastante avultados. Por conseguinte, tentar-se-á complementar o esforço da própria Direcção Regional de Educação do Algarve com apoios de diferentes proveniências.

Quanto ao Programa no seu conjunto, ele deve ser custeado por todos os organismos governamentais nele abarcados - Ministérios da Educação e da Cultura e Secretaria de Estado da Juventude. Donde, dado que ele tem incidência prática sobre toda a região do Algarve, deve recolher apoio das respectivas Delegações Regionais. Mas, para além disso, merece ser apoiado pelo Ministério da Cultura através do ICAM, cuja prática é norteada pela Lei do Cinema, Audiovisual e Multimédia que prevê explicitamente, no seu artigo 36º (que já citei anteriormente<sup>224</sup>), o apoio «no âmbito do ensino básico, secundário e superior» à «descoberta da arte cinematográfica, visando despertar o gosto e o interesse pelo cinema». Por isso, como referido, foi apresentado o Programa à Direcção do ICAM, cuja reacção foi positiva embora ainda não concretizada. Do mesmo modo, procura-se concretizar em termos financeiros o protocolo assinado no ano lectivo anterior com as Delegações Regionais do Ministério da Cultura e do Instituto Português da Juventude.

No que se refere aos custos com o aluguer de cópias, que constitui a parte mais onerosa do orçamento<sup>225</sup>, dever-se-ia contar com as cópias fornecidas gratuitamente pelo ICAM, nos casos previstos pela sua Lei Orgânica, e sensibilizar-se esse organismo para, junto dos distribuidores, prover prazos superiores aos habituais para direitos de exibição dos filmes escolhidos para o Programa, por forma a poder criar um corpo fixo de obras e delas poder

---

<sup>224</sup> Na p. 83. Cf. Anexo XIII.

<sup>225</sup> Vide Anexo XXIII.

fazer as cópias necessárias, a custear pelo ICAM. Em relação aos filmes do circuito comercial, foram feitos - e poderão expandir-se - acordos, tendo em vista uma redução significativa nos preços de aluguer de cópias. A Cinemateca Portuguesa poderá igualmente fornecer as cópias dos títulos da colecção de "clássicos" com o intuito de ser usufruída pelo circuito alternativo de exibição, cuja edição se prevê para breve.

Em relação aos custos com o aluguer de salas, existem protocolos firmados, tanto com autarquias como com exibidores comerciais (independentes ou não), que poderão servir de modelo para outras salas ainda não utilizadas pelo JCE. Recordo que o Auditório da Delegação Regional do Instituto Português da Juventude é cedido gratuitamente (tal como o são as salas autárquicas).

Em relação aos custos próprios da projecção em salas que não têm equipamento e/ou pessoal próprio, acordou-se um preço reduzido com o projeccionista ambulante e a gratuitidade desse serviço se for executado pelo Cineclube de Faro.

Os custos com material, despesas de administração, recursos humanos, deslocações e ofertas para a biblioteca e videoteca das escolas, serão inteiramente suportados pela Direcção Regional de Educação do Algarve. As escolas custearão os transportes dos alunos até às salas de cinema, a duplicação em reprografia dos materiais escritos fornecidos pela coordenação para as escolas da Rede JCE e as ajudas de custo dos professores da Rede JCE, quando se deslocarem às acções de formação.

Outras iniciativas pontuais, para além das já previstas, nomeadamente a "Festa do Cinema", a realizar no final de cada ano lectivo, poderão também contar com o apoio de outras entidades, como o Governo Civil de Faro, as Câmaras Municipais, as próprias escolas e a iniciativa privada.

### 3.9 – Avaliação

Quanto ao nível I, e atendendo à idade dos alunos e aos objectivos propostos, a avaliação terá um carácter informal e será feita através da auscultação dos alunos pelos respectivos professores. Servirão como precioso "feed-back" os trabalhos (textos, desenhos...) que eles possam ter realizado em consequência da ida à sala de cinema através do programa JCE.

Quanto à Rede JCE, este Programa prevê avaliar as aquisições dos alunos a curto prazo (sessão a sessão, através de preenchimento de inquéritos e respectiva correcção), a médio prazo (no final de cada ano lectivo - por aferição, a partir de uma ficha, dos conhecimentos adquiridos) e a longo prazo (final do processo - igualmente por aferição dos conhecimentos adquiridos e da atitude existente perante o cinema).

Toda esta avaliação terá um carácter essencialmente formativo, por se considerar que não deverá o JCE constituir-se como um acréscimo de "obrigações escolares" para os alunos.

Uma forma de avaliação não formal da Rede JCE prende-se com os trabalhos de recepção aos filmes que os alunos poderão elaborar, em diversos suportes, prevendo-se a sua publicação em anuário e/ou a sua divulgação através de exposição a acontecer na "Festa do Cinema", como referi na página 165.

A avaliação dos professores centrar-se-á na auto-avaliação do desempenho, em ficha anónima.

O Programa será auto-avaliado e hetero-avaliado pelos alunos, pelos professores, pelos exibidores e pela Direcção Regional de Educação.

Quanto à avaliação das consequências que o Programa pode vir a ter no "mercado", será possível a longo prazo medir os efeitos na bilheteira através dos ingressos de entrada económica.

No final do Programa proceder-se-á a um estudo comparativo entre os números dos espectadores jovens entre 1999 e 2009, na região do Algarve.

#### 4 – Uma projecção no tempo

Nos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, com a integração no Rede JCE de cerca de 800 alunos de 8 escolas, no ano lectivo de 1998/99, partimos para uma previsão temporal de 5 anos lectivos que assentou nos seguintes pressupostos:

- no ano lectivo de 2002/2003, existência de 44 escolas EB na região do Algarve (fonte: DREAlg-Estatística);
- no ano lectivo de 2002/2003, um universo de aproximadamente 27.000 alunos do 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico (fonte: DREAlg-Estatística);
- entrada nas escolas integradas na Rede JCE, em cada ano lectivo, do mesmo número de alunos abarcados no presente ano em cada uma dessas escolas;
- integração na Rede JCE, em cada ano lectivo, de 9 novas escolas com um número de alunos ligeiramente superior ao verificado este ano.

Dela resulta o quadro seguinte:

#### Ensino Básico – 2º e 3º Ciclos

##### Previsão da Evolução dos Alunos Integrados no Programa

	Rede 1	Rede 2	Rede 3	Rede 4	Rede 5	Total
1998/1999	800					800
1999/2000	1.600	900				2.500
2000/2001	2.400	1.800	900			5.100
2001/2002	3.200	2.700	1.800	900		8.600
2002/2003	4.000	3.600	2.700	1.800	900	13.000

Legenda: Rede 1, Rede 2, Rede 3, Rede 4 e Rede 5 - respectivamente, escolas integradas na Rede JCE: no 1º ano, no 2º ano, no 3º ano, no 4º ano e no 5º ano lectivo

Assim, prevê a Rede JCE atingir, **daqui a cinco anos lectivos**, um total de 13.000 alunos, distribuídos por **todas** as escolas EB que se estimam existir no ano lectivo de 2002/2003 no Algarve, o que representará aproximadamente **50% da população discente** das escolas EB do distrito de Faro nessa altura. Assim, no final dos 10 anos para os quais este Programa foi imaginado, tendencialmente todos alunos poderão estar a beneficiar do Programa.

Quanto ao Ensino Secundário, com a integração na Rede JCE, de 640 alunos de 8 escolas, no ano lectivo de 1998/99, e tendo como universo temporal os mesmos 5 anos lectivos, partimos para uma previsão temporal de 5 anos lectivos que assentou nos seguintes pressupostos:

- no ano lectivo de 2002/2003, existência de 16 escolas secundárias na região do Algarve (fonte: DREAlg-Estatística);
- no ano lectivo de 2002/2003, um universo de aproximadamente 17.000 alunos do 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico (fonte: DREAlg-Estatística);
- entrada nas escolas integradas na Rede JCE, em cada ano lectivo, do mesmo número de alunos abarcados no presente ano em cada uma dessas escolas;
- integração na Rede JCE, em cada ano lectivo, de 4 novas escolas e cerca de metade do número de alunos abrangido este ano.

### **Ensino Secundário**

#### **Previsão da Evolução dos Alunos Integrados no Programa**

<b>Anos</b>	<b>Rede 1</b>	<b>Rede 2</b>	<b>Rede 3</b>	<b>Total</b>
<b>1998/1999</b>	640			640
<b>1999/2000</b>	1.280	320		1.600
<b>2000/2001</b>	1.920	640	320	2.880
<b>2001/2002</b>	2.560	960	640	4.160
<b>2002/2003</b>	3.200	1.280	960	<b>5.440</b>

Legenda: Rede 1, Rede 2, Rede 3- respectivamente, escolas integradas na Rede JCE no 1º ano, no 2º ano e no 3º ano lectivo

Assim, prevê a Rede JCE atingir, **daqui a cinco anos lectivos**, um total de 5.400 alunos, distribuídos por **todas** as escolas secundárias que se estimam existir no ano lectivo de 2002/2003 no Algarve, o que representará aproximadamente **40% da população discente** das escolas EB do distrito de Faro nessa altura. Assim, no final dos 10 anos para os quais este Programa foi imaginado, tendencialmente quase todos alunos poderão estar a beneficiar do Programa.

## V - Conclusões finais

*«Se quisermos e soubermos estar **abertos** à arte, confiantes na nossa relação com ela, havemos de perceber que entramos numa experiência de alteridade, num diálogo entre territórios, linguagens, referências diferentes.»*

Paulo Filipe Monteiro  
*Os Outros da Arte*, p. 290

Neste mundo em convulsão, há cada vez mais uma maior preocupação por parte de organismos como as Nações Unidas ou a União Europeia, em promover a cultura identitária como única sobrevivência possível para a civilização humana tal como a conhecemos. A industrialização e as condições económicas das sociedades geraram mais tempos livres que é necessário preencher. Contraditoriamente, as mesmas sociedades debatem-se hoje com um enorme contingente de desempregados que é necessário reocupar. Há quem veja na gestão cultural simplesmente uma panaceia para este flagelo, criando postos de trabalho na área das indústrias culturais, ou há quem a encare como via para se reencontrarem rumos de vida, redescobrirem valores perdidos e formas-de-estar esquecidas.

O campo do cinema é um dos que melhor reflecte estas questões. A situação é, desde há muito (particularmente desde o final da segunda Grande Guerra), dominada pela indústria norte-americana que, nestes últimos anos, tem estendido esse seu poder a todas as áreas da comunicação social, num **globalização mediática** que se traduz, na realidade e simplesmente, por uma **mundialização do "american way of life"**. O cinema joga um fundamental papel nessa mundialização, por razões que têm a ver com a história da sua indústria de cinema e da maneira como, por conta dela, certos códigos narrativo-expressivos se tornaram dominantes face a outras estéticas e concepções do que o cinema pode e deve ser. Como resumiria Upton Sinclair, «Graças ao cinema, o mundo unifica-se, isto é, americaniza-se».<sup>226</sup>

São estes os padrões veiculados e são estes os padrões aceites, dada a estrutura do mercado, tanto nos Estados Unidos como no resto do mundo. Portugal não é excepção. O consumo do cinema e do audiovisual reflecte esta tendência. As alternativas são escassas e,

---

<sup>226</sup> Cit. in *História da Vida Privada*, dir. Philippe Ariès e Georges Duby, vol. 5, p. 539.

mesmo quando as há, falta uma preparação prévia para as aceitar. Inflectir esta realidade não é tarefa fácil, e porventura será mesmo impossível, se atendermos aos interesses económicos envolvidos.

Contudo, o meu modesto contributo, aqui revelado e defendido, foi pensar e tentar agir em conformidade, não aceitando passivamente a situação nem me demitindo da tentativa da sua solução, dentro dos limites possíveis. Da reflexão à acção é necessário concretizar toda uma cadeia. Pensar é estudar uma situação. Pensar é encontrar uma alternativa. Pensar é passar da ideia tida à estruturação de um plano. Pensar é encontrar parceiros de diálogo. Pensar foi arquitectar o Programa JCE.

O Programa JCE é um projecto que trabalha não ao nível das imediatas consequências mas sim dos frutos a médio e longo prazo. Aproveitando as "brechas" existentes no sector do mercado, isto é, conseguindo a colaboração dos distribuidores nacionais (comerciais ou não-comerciais, como a Cinemateca e todas as entidades de teor cultural que detenham filmotecas - Inatel, embaixadas, institutos similares), construindo, em teia, uma "rede de cumplicidades" (para utilizar a justa e belíssima expressão de João Mário Grilo<sup>227</sup>) entre salas de cinema locais (comerciais ou de entidades públicas), exibidores alternativos (projeccionistas ambulantes e cineclubes), autarquias e delegações regionais dos diferentes Ministérios ou Secretarias de Estado abrangidos, por vocação, pelo Programa (educação, cultura e juventude), e as escolas, apresenta uma maneira diferente de facultar o cinema. Sendo "tendencialmente curricular", optando por

---

<sup>227</sup> João Mário Grilo, "Carta", *O ensino, o cinema e o audiovisual*, p. 53: «A divulgação do cinema nas escolas (...) deve nascer de cumplicidades pontuais, articuláveis numa rede progressivamente maior.»

uma programação consistente, numa perspectiva didáctica, tanto aos nível dos conteúdos a ministrar quanto à diversidade dos filmes a apresentar (e recorrendo ao suporte video unicamente pela principal utilidade que ele apresenta no contacto com o cinema, isto é, ser material de apoio didáctico e não estratégia pedagógica para "entreter crianças"), está presente na sala de aula. Envolvendo os professores das escolas em que trabalha, fornecendo-lhes a formação indispensável ao domínio da linguagem e da história do cinema (por forma a que eles mesmos, por um lado, interiorizem a necessidade de investir na formação dos alunos neste campo e, por outro lado, possam ter uma percepção correcta das características - industriais, artísticas e estéticas - do cinema), orienta o adequado uso do cinema na escola. Abrangendo alunos dos 6 aos 18 anos, educando-os progressivamente em duas vertentes umbilicalmente ligadas - a do hábito cultural de ver cinema no seu local próprio e original de projecção, a sala de cinema, e a da aprendizagem sobre a linguagem e a história do cinema -, ajudará, estou certa, um número significativo de "homens de amanhã" a tomar consciência de quanto o gosto pode ser manipulado e a ignorância fomentada se o indivíduo se demitir do seu esforço de conhecimento e consequente espírito crítico.

Na impossibilidade de uma sua avaliação rigorosa - nem sequer a curto prazo, dado que ele está a ser colocado em prática há pouco mais de três meses -, resta-me o domínio das "sensações" que a prática desse período de tempo me tem permitido. Assim, sinto que o Programa JCE está a ser e pode vir a ser aceite, porque ele não me pertence. Ele é fruto de todos aqueles que experimentam a incomodidade de uma situação que pouco se faz para criar públicos críticos para o cinema, ou se calhar e tão simplesmente, seres humanos inteligentes. Ou seja, é fruto do Estado, através e em primeiro lugar, da Direcção Regional de Educação do Algarve e, em segundo lugar, das Delegações Regionais do Instituto Português da Juventude e da Ministério da Cultura, fruto

do Cineclube de Faro, igualmente seu parceiro, fruto dos professores parceiros desta aventura, e fruto das autarquias e dos distribuidores e exibidores - e a breve trecho, estou convencida disso, fruto dos alunos, razão da sua existência e motivo do seu esforço.

Se por "gestão cultural" se entende delinear uma meta cultural a atingir e criar mecanismos para a levar a bom termo, e se através da "formação de público para o cinema", enquanto projecto de gestão cultural, se deseja contribuir para que todos possam vir a ser **efectivamente** livres nas escolhas e conscientes nas selecções que fazem, participando na construção de um património cultural comum a partir das suas opções culturais individuais, então quero acreditar que, daqui a uma década, crianças de hoje tornadas jovens sentirão a mesma emoção que eu tenho há muito, sentada no escuro, com a tela - e a sua magia que inunda mais de 100 anos da história dos homens - a iluminar-me a razão, mas também o sonho.

## Bibliografia

- AAVV (Media Salles) - *European Cinema Yearbook*, Milano, Ed. Media Sales, Vol. 7, 1998
- AAVV (Comissão Interministerial para o Audiovisual)- *Relatório Final*, Lisboa, Ed. Ministério da Cultura, 1997
- AGEL, Henri - *Le Cinéma* (Paris, Casterman, Paris et Tournai), ed. port. *O Cinema*, Porto, Ed. Livraria Civilização, Col. Habitat, s/nº, trad. de António Couto Soares, 1983
- AGUILAR, Pilar - *Manual del Espectador Inteligente*, Madrid, Ed. Fundamentos, Col. Arte, Serie Imagen, nº 114, 1996
- ANTÓNIO, Lauro (coord.) - *O Ensino, o Cinema e o Audiovisual - Comunicações do 1º Encontro Nacional "O Ensino do Audiovisual, o Audiovisual no Ensino"*, Porto, Ed. Porto Editora, Col. Mundo de Saberes, nº 21, 1998
- *O Cinema entre Nós*, Lisboa, Publicações D. Quixote, Col. Cardenos de Cinema, nº 8, 1970
- ALMEIDA, Manuel Faria de, *História do Cinema*, Lisboa, Centro de Formação RTP, s/ind. data
- ARIÈS, Philpe e DUBY, Georges (dir) - ed. port. *História da Vida Privada - Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*, Porto, Ed. Afrontamento, trad. Armando Luis de Carvalho Homem, Vol. 5, 1991
- ARNHEIM, Rudolf - *Film as Art* (Ed. Regents of the University of California, 1957), ed. port. *Arte do Cinema*, Lisboa, Edições 70, Col. Arte & Comunicação, trad. Maria da Conceição Lopes da Silva, nº 43, 1989
- AZEVEDO, Manuel de (coord.) - *O Movimento dos Cine-Clubes*, Lisboa, Ed. "Seara Nova", Col. Estudos de Arte, 1948

- BENOIST, Jean Marie - *Tyrannie du Logos* (Paris, Éditions du Minuit), ed. port. *Tiranía do Logos*, Lisboa, Rés Editora, trad. Manuela Russo e José A. Graça, s/d
- BETTON, Gérard - *Esthétique du Cinéma* (Paris, PUF, 1983), ed. bras. *Estética do Cinema*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, Col. Opus 86, s/nº, trad. Marina Appenzeller, 1987
- BRESSON, Robert - *Notes sur le Cinématographe* (Ed. Gallimard, Col. Folio), nº 2705, 1997
- CABRITA, António, et al - *Os Anos do Cinema*, Fascículos, Lisboa, Ed. Jornal Expresso, 1995
- CALADO, Isabel - *A Utilização Educativa das Imagens*, Porto, Ed. Porto Editora, Col. Mundo dos Saberes, nº 8, 1994
- CALVINO, Italo - *Lezione Americane - sei proposte per il prossimo millennio* (Palomar, 1990), ed. port. *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, "Visibilidade", pp 99-119, Lisboa, Ed. Teorema, trad. José Colaço Barreiros, s/d
- CARRIÈRE, Jean-Claude - *The Secret Language of Film* (Random House, 1994), ed. bras. *A Linguagem Secreta do Cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli, 2ª ed., 1995
- CASSETTI, Francesco - (Milão, Grupo Editoriale Fabbri, 1986), ed. esp. *El Film y su Espectador*, Madrid, Ed. Catedra, Col. Signo e Imagen, nº 14, trad. Anna Giordano Gramegna, 1989
- COSTA, Alves - *Breve História do Cinema Português - I (1896-1962)*, Ed. Inst. Cultura Portuguesa, Col. Biblioteca Breve, Vol. 11, 1978
- COSTA, João Bénard da - *Histórias do Cinema*, Lisboa, Ed. Europália 91/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Col. Sínteses da Cultura Portuguesa, 1996
- *O Cinema Português Nunca Existiu*, Lisboa, ed. CTT Correios de Portugal, 1996
- DALE, Martin - *The Movie Game - the film business in Britain, Europe and America*, Londres, Ed. Cassel, 1997

- DREYER, Carl Th. - *Réflexions sur mon Métier*, Quetigny, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1997
- ECO, Umberto - *Diario Mínimo* (Milan, Ed. Arnoldo Mandadori Editore, 1963), ed. port. *Diário Mínimo*, Lisboa, Ed. Difel, trad. Miguel Serras Pereira, 1984
- *Il Secondo Diario Mínimo* (Milan, Ed. Grupo Editoriale Fabbri, 1992), ed. port. *O Segundo Diário Mínimo*, Lisboa, Ed. Difel, trad. Alessandra Balsamo, 1993
- ESCUADERO, Garcia - ed. port. *Vamos falar de Cinema*, Editorial Verbo, Col. Livrps RTP, nº 41, trad. Luís Freitas da Costa, 1971
- FELLINI, Federico - *Fare un Film*, Einaudi Tascabili, , Col. Saggi, nº 170, 1993
- *Intervista sul Cinema* (Roma, Ed. Gius. Latreza e Figli Spa, 1983), ed. port. *Fellini por Fellini*, Lisboa, Publ. D. Quixote, Col. Figuras nº 1, trad. Helder Pereira Rodrigues, 1985
- GEADA, Eduardo - *Cinema e Transfiguração*, Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, nº 1, 1978
- *Os Mundos do Cinema - Modelos dramáticos e narrativos no período clássico*, Lisboa, Ed. Notícias, Col. Artes e Ideias, s/nº, 1998
- GENTIL, Geneviève (coord.) - *Les 10-14 Ans et le Cinéma*, Paris, Ed. Dept. des Études et de la Prospective-Centre Nationale de la Cinématographie-Ministère da la Culture, s/d
- GRILO, João Mário - *A Ordem no Cinema - vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, Lisboa, ed. Relógio d'Água, Col. Grande Plano, s/nº, 1997
- GRILO, João Mário e MONTEIRO, Paulo Filipe (org.) - *O que é o Cinema?*, Lisboa, Ed. Cosmos, Rev. Comunicação e Linguagens, nº 23, 1996
- GÓMEZ, José Ignacio Aguaded (org.) - *El Cine en las Aulas*, Huelva, Ed. Grupo Comunicar, Rev. Comunicar, nº 4, 1995, e nº 11, 1998

- JACINTO, Filipe e DUARTE, José Luis (coord.) - *Edições Cinemateca*, Lisboa, Ed. Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 1998
- MACHAQUEIRO, Mário Artur - *Sobre a Ponte... - Transformações na Teoria Social e na Democracia*, Coimbra, Dissertação apresentada à Universidade de Coimbra para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, ed. autor, 1998
- MARQUES, Fernando Pereira - *De que falamos quando falamos de Cultura?*, Editorial Presença, Col. Pontos de Referência, Lisboa, 1994
- MARTEL, Javier González - *El Cine en el universo de la Ética. El Cine-Fórum*, Madrid, Ed. Alauda-Anaya, 1996
- MESEGUER, Alfonso Palazón - *Lenguaje Audiovisual*, Madrid, Ed. Acento Editorial, Col. Flash, nº 101, 1998
- METZ, Christian - *Essais sur la Signification au Cinéma* (Ed. Klincksieck, Paris, 1968), ed. bras. *A Significação do Cinema*, São Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Debates, nº 54, trad. Jean-Claude Bernardet, 1972
- *Le Signifiant Imaginaire - Psychanalyse et Cinéma* (Paris, Union Générale d'Éditions, 1977), ed. port. *O Significante Imaginário - Psicanálise e Cinema*, Lisboa, Ed. Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, nº 4, trad. António Durão, 1980
- MONTEIRO, Paulo Filipe - *Os Outros da Arte*, Oeiras, Ed. Celta, 1996
- MORIN, Edgar - *Les Stars* (Paris, Éditions du Seuil, 1972), ed. port. *As Estrelas de Cinema*, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, nº5, trad. Salvato Teles de Menezes e António Durão, 1980
- *Le Cinéma et l'Homme Imaginaire* (Paris, Éditions du Minuit, 1958), ed. port. *O Cinema ou o Homem Imaginário- Ensaio de Antropologia*, Lisboa, Moraes Editores, Col. Mundo Imediato, nº 7, trad. António Pedro Vasconcelos, 2ª edição, 1980

- MOUTINHO, Anabela (coord) - *Os Bons da Fita - Depoimentos Inéditos de Realizadores Portugueses*, Faro, Ed. CineClube de Faro / INATEL, 1996
- ORTEGA, Maria Luisa e SALAS, Daniel Sánchez (eds.) - *La Pantalla Maestra: Encuentros entre Imagen y Educación*, Madrid, Ed. Universidade Autonoma de Madrid, *Secuencias - Revista de Historia del Cine*, nº 8, Abril 1998
- PIAGET, Jean - *Psychologie et Épistémologie* (Paris, Éditions Denöel-Gonthier, 1976), ed. port. *Psicologia e Epistemologia - para uma teoria do conhecimento*, Lisboa, Publ. D. Quixote, Col. Universidade Moderna, nº 29, trad. Maria de Fátima Bastos e José Gabriel Bastos, 2ª ed., 1976
- *Six Études de Psychologie* (Paris, Éditions Denöel-Gonthier, 1973), ed. port. *Seis Estudos de Psicologia*, Lisboa, Publ. D. Quixote, Col. Plural - Biblioteca de Pedagogia, Psicologia e Psicanálise, nº 2, 9ª edição, trad. Nina Constante Pereira, 1983
- PINA, Luís de - *História do Cinema Português*, Lisboa, Publ. Europa-América, Col. Saber, nº 190, 1986
- PINTO, Manuel e SANTOS, António - *Guia do Professor - O Cinema e a Escola*, Porto, Ed. Jornal Público, Col. Cadernos Público na Escola, nº 6, 1996
- RAMIO, Joaquim Romaguera e THEVENET, Homero Alsina (org.) - *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid. Ed. catedra, Col. Signo e imagen, nº 17, 2ª edição, 1993
- RENOIR, Jean, *Le Passé Vivant*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1989
- ROMAGUERA, Joaquim et al - *El Cine en la Escuela - elementos para una didáctica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1989
- TEVES, Vasco Hogan - *História da Televisão em Portugal 1955/1979 - 1º Volume*, TV Guia Editora, Lisboa, 1998

- TORRE, Saturnino de la (coord.) - *Cine Formativo - una estrategia innovadora en la enseñanza*, Barcelona, Ed. Octaedro, Col. Recursos, nº 19, 1996
- SADOUL, Georges - *Histoire du Cinéma Mondial - Des origines a nos jours* (Paris, Librairie Ernest Flammarion), ed. port. *História do Cinema Mundial*, 3 vols, Lisboa, Ed. Horizonte, Col. Horizonte de Cinema nºs 8, 9 e 10, trad. Manuel Ruas, 1983
- SANTOS, A. Videira - *Para a História do Cinema em Portugal I - Do diafanorama de Lumière e Joly-Normandin*, Lisboa, Ed. Cinemateca Portuguesa, 1990
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord) - *As Políticas Culturais em Portugal - Relatório Nacional*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, Col. OBS - Pesquisas, nº 3, 1998
- SCHEFFER, Jean Louis - *L'Homme Ordinaire du Cinéma* (1980), Paris, Ed. Cahiers du Cinéma-Gallimard, Col. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1997
- SERRÃO, Joel (dir.) - *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Ed. Iniciativas Editoriais, Volume I, 1971
- TARKOVSKI - *Die Versiegelte Zeit* (Verlag Ullstein GmbH), ed. bras. *Esculpir o Tempo*, Martins Fontes, trad. do Inglês Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, 1990
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, *Précis d'Analyse Filmique*, Paris, Ed. Nathan, Col. Cinéma 128, nº 17, 1992
- WOLLEN, Peter - *Signs and Meaning in the Cinema* (Martin Secker & Warburg, Ltd), ed. port. *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, trad. Salvato Teles de Menezes, nº 2, 1979
- WOLTON, Dominique - *L'Éloge du Grand Public* (Paris, Ed. Flammarion,), ed. port. *Elogio do Grande Público - uma teoria crítica da televisão*, Porto, Ed. Asa, Col. Comunicação-Ação, trad. Maria Helena Bettencourt Antunes e Bénédicte Houart, 1994

XAVIER, Ismail (org.) - *O Cinema no Século*, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1996

### **Comunicações e outras materiais de referência bibliográfica não publicados**

#### *1. Em suporte electrónico (vulgo Internet)*

Biograph Information Film (Dinamarca) - <http://www.bif.dk>

Cinécole (Bélgica) - <http://www.cinemaniacs.be/cinecole>

Escola Técnica de Imagem e Comunicação (Portugal) - <http://www.etic.pt/>

Escola António Arroio (Portugal) - <http://www.esec-eea-antonio-arroio.rcts.pt/>

Media Salles (Itália) - <http://www.mediasalles.it>

Quaderns Digitals (Espanha) - <http://www.ciberaula.es/quaderns>

Secretaria de Estado da Comunicação Social (Portugal) - <http://www.secs.pt>

#### *2. Em suporte videográfico*

BOAVIDA, Filipe - I Encontro de Cinema *Da vida dos filmes / dos filmes da vida*, org.

Cineclube de Faro, Faro, 29 e 30 de Abril de 1997

BRANCO, Paulo - *Carlos Cruz*, RTP2, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1999

CORREIA, Fernando Leitão - II Encontro de Cinema *Tornar a luz visível*, org. Cineclube de

Faro, Faro, 4 e 5 de Dezembro de 1998

COSTA, Pedro Berhan - II Encontro de Cinema *Tornar a luz visível*, org. Cineclube de Faro,

Faro, 4 e 5 de Dezembro de 1998

DIAS, Miguel - II Encontro de Cinema *Tornar a luz visível*, org. Cineclube de Faro, Faro, 4 e 5

de Dezembro de 1998

HENRIQUES, Mário Ventura - II Encontro de Cinema *Tornar a luz visível*, org. Cineclube de Faro, Faro, 4 e 5 de Dezembro de 1998

MONTEIRO, Paulo Filipe - Mesa-Redonda sobre *Olhar o Cinema português / Olhar do Cinema Português - 100 anos em retrospectiva*, org. Cineclube de Faro, Faro, 29 de Junho de 1996

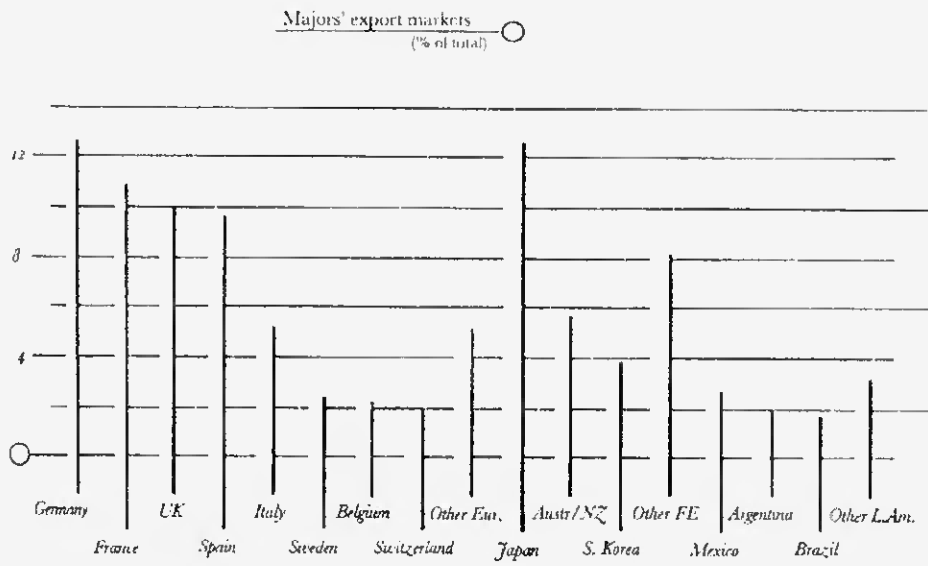
PINA, António - II Encontro de Cinema *Tornar a luz visível*, org. Cineclube de Faro, Faro, 4 e 5 de Dezembro de 1998

## **Índice de anexos**

- I - "Major's export market"
- II - "Age profile of the audience"
- III - Exibição cinematográfica na Europa Ocidental e nos outros continentes
- IV - Número de ecrãs e espectadores em Portugal (1950-1994)
- V - Mercado mundial de video doméstico (1991-1997)
- VI - Estimativa das receitas globais dos mercados media (1990-2000)
- VII - Recintos utilizados, sessões, espectadores e receitas em Portugal (1985-1995)
- VIII - Frequência das salas de cinema na União Europeia, Europa Central, Estados Unidos e Canadá e Japão (1986 a 1996)
- IX - Parque de Salas de Cinema em Portugal por distrito (1998)
- X - Filmes portugueses produzidos e estreados (1985-1995)
- XI - Nota do Ministro da Cultura
- XII - Despesa da tutela da Cultura no sector do cinema por funções (1985-1996)
- XIII - Lei do Cinema, Audiovisual e do Multimédia
- XIV - Cinema - indicadores, por região (1996)
- XV - Cinema - Número de exhibições, género e origem, por região (1996)
- XVI - Relação temática dos cursos de formação (DRAC Mágic)
- XVII - Lei de Bases do Sistema Educativo
- XVIII - Inquérito diagnóstico e tratamento de dados do mesmo
- XIX - Actividades desenvolvidas no ano lectivo de 1997/98
- XX - Material Utilizado para a 1ª sessão da Rede JCE - 2º Ciclo do Ensino Básico
- XXI - Material Utilizado para a 1ª sessão da Rede JCE – Ensino Secundário
- XXII - Perfil dos professores da Rede JCE
- XXIII - Orçamento Programa JCE

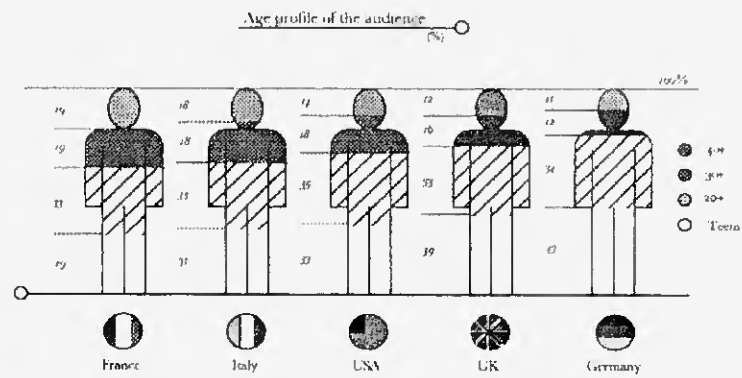
## Anexos

# I – Majors' export markets



in *The Movie Games*, 1997, p. 33.

## II – Age profile of the audience



Source: Author's analysis based on US (MPAA 1983), UK (Caviar 1992), Germany (SPIO 1993), France (GNC 1988), Italy and Spain (*Scream Digest* 1990).

in *The Movie Games*, 1997, p. 6.

**L'esercizio cinematografico nell'Europa Occidentale e negli altri continenti**  
**Cinema exhibition in Western Europe and other continents**  
**L'exploitation cinématographique en Europe Occidentale et dans les autres continents**

	EUROPE *				U.S.A.				JAPAN				AUSTRALIA			
	1995	1996	1997	var % 97/96	1995	1996	1997	var % 97/96	1995	1996	1997	var % 97/96	1995	1996	1997	var % 97/96
Popolazione Population (x 1 000 000) Population	367,8	363,9	364,9	0,29%	261,7	264,2	266,5	0,87%	125,1	125,3	126,6	0,24%	18,0	18,7	18,3	0,55%
Numero di schermi Number of screens Nombre d'écrans	18 720	19 597	20 439	4,30%	27 805	29 690	31 640	6,57%	1 176	1 378	1 684	3,06%	1 137	1 281	1 431	14,39%
Presenze - Admissions - Entrées (x 1 000 000)	684 545	711,0	761,0	7,03%	1 262,6	1 338,6	1 387,7	3,67%	127,0	119,6	140,7	17,64%	69,0	73,9	76,0	2,84%
Incasso lordo Gross Box Office (GBO) (x 1 000 000) Recettes brutes	3 053	3 426	3 904	13,91%	4 245	4 677	5 582	21,49%	1 185	1 037	1 246	20,15%	286,98	343,75	354,197	3,04%
Frequenza pro capite Frequency per head Frequentation annuelle par habitant	1,83	1,95	2,09	7,18%	4,82	5,07	5,21	2,76%	1,02	0,93	1,12	17,89%	3,83	4,06	4,15	2,22%
Prezzo medio biglietto Average ticket price P. à moyen du billet	4,55	4,87	5,11	6,43%	3,36	3,45	4,09	17,19%	3,36	8,67	8,66	2,19%	4,16	4,65	4,66	0,22%
Numero di incidenti per schermo Number of infractions per screen Nombre d'infractions par écran	19 378	18 558	17 855	3,84%	9 412	8 859	8 423	5,35%	70 439	68 545	66 667	2,74%	15 831	14 548	12 788	12,10%
Presenze medie per schermo Average admissions per screen Entrées moyennes par écran	36 496	36 293	37 231	2,62%	45 409	45 096	43 859	2,72%	71 509	65 477	74 572	14,15%	61 586	59 073	53 110	11,09%
Incasso lordo medio per schermo Average gross box office revenues per screen Revenues moyennes brutes par écran	163 074	174 839	190 947	9,21%	157 670	157 506	179 585	14,00%	669 482	567 287	661 350	16,58%	252 404	274 780	267 514	9,92%

\* Excl. Russia & Turkey

MEDIA SALLES: I.F.C. from Variety; Motion Picture Association of America; Motion Picture Producers of Japan; Motion Picture Directors Association of Australia; Australian Film Commission; Screen Digest.

#### IV - Número de écrans e espectadores (1950-1994)

Year	Screens	Admissions (x million)
<b>1950*</b>	<b>448</b>	<b>20,567</b>
1951	427	20,942
1952	425	22,977
1953	443	22,100
1954	436	24,062
<b>1955</b>	<b>435</b>	<b>25,850</b>
1956	437	27,029
1957	444	27,882
1958	436	26,456
1959	447	26,603
<b>1960</b>	<b>437</b>	<b>26,588</b>
1961	435	26,110
1962	456	25,552
1963	450	24,794
1964	441	24,487
<b>1965</b>	<b>449</b>	<b>25,660</b>
1966	439	26,145
1967	482	27,671
1968	492	26,618
1969	484	26,413
<b>1970*</b>	<b>485</b>	<b>27,971</b>
1971	474	27,180
1972	461	28,065
1973	434	28,914
1974	459	35,684
<b>1975</b>	<b>482</b>	<b>41,593</b>
1976	475	42,812
1977	474	39,145
1978	448	34,038
1979	435	32,609
<b>1980</b>	.	<b>30,761</b>
1981	420	30,339
1982	423	27,311
1983	415	24,278
1984	377	18,795
<b>1985</b>	<b>379</b>	<b>18,984</b>
1986	373	18,394
1987	358	16,931
1988	378	13,704
1989	333	11,554
<b>1990</b>	<b>276</b>	<b>9,59</b>
1991	277	8,23
1992	232	11,8
1993	235	12,65
1994	249	.

\*Source: M. Gyory and G. Glas, *Statistics of film industry in Europe*, Brussels 1992 and MEDIA Salles, *European Cinema Yearbook* 1994, Milan 1994

in "100 years of cinema exhibition in Portugal - a historical profile", <http://www.mediasalles.it>, Herculano Trovão (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual) e Vanda Martins.

## V - Mercado Mundial de Video Doméstico

Mercado Mundial de Video Doméstico								
(Valores em milhões de dólares a preços e taxas de cambio constantes de 1996)								
	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997*	Taxa de crescimento anual média (%)
<b>Alemanha</b>	1277,4	1096,2	1113,0	1152,4	1206,9	1273,2	1331,6	0,7
<b>Áustria</b>	91,0	90,2	82,2	90,9	91,3	97,2	99,4	1,5
<b>Bélgica</b>	121,9	125,9	162,2	201,4	227,7	261,2	290,0	15,5
<b>Dinamarca</b>	93,1	93,5	124,1	162,7	150,3	161,2	172,0	10,8
<b>Espanha</b>	317,3	339,0	371,0	442,7	512,6	563,5	617,8	11,7
<b>Finlândia</b>	74,8	65,7	63,1	61,4	69,5	76,6	84,4	2,0
<b>França</b>	1027,9	1085,6	1162,4	1247,5	1358,1	1451,7	1556,6	7,2
<b>Grécia</b>	36,1	22,8	17,4	19,9	23,4	26,2	29,6	-3,3
<b>Irlanda</b>	96,2	76,4	82,1	99,8	96,9	108,4	116,0	3,2
<b>Itália</b>	666,1	583,5	499,1	521,6	461,5	456,4	465,6	-5,8
<b>Luxemburgo</b>	4,0	4,5	4,9	5,1	5,6	6,1	6,6	8,7
<b>Holanda</b>	203,5	211,2	240,9	238,2	250,0	264,1	279,7	5,4
<b>Portugal</b>	91,2	87,6	61,2	64,7	66,4	75,5	83,7	-1,4
<b>Reino Unido</b>	1713,3	1707,8	1819,0	1832,6	1943,7	2026,7	2128,6	3,7
<b>Suécia</b>	176,2	149,4	180,4	196,5	199,6	211,3	220,9	3,8
<b>União Europeia</b>	5990,0	5793,3	5983,0	6337,4	6663,5	7059,3	7482,5	3,8

Fonte: Key Figures and Indicators for the European and World Audiovisual Markets, Observatoire Mondial des Systèmes de Communication (OMSYC), 1997 - \* Previsões  
in Relatório C.I.M.A p. 22.

## VI - Estimativa das receitas globais dos mercados *media* (1990-2000)

Estimativa das receitas globais dos mercados *media* (1990-2000)  
(milhares de milhão de escudos a preços correntes)

	1990	1996	2000	Taxa var. 1990-2000 (%)
<b>Cinema</b>	3,8	7,5	10,0	163
<b>Aluguer de Vídeo</b>	4,0	2,0	2,5	-38
<b>Vendas de Vídeo</b>	1,0	4,6	8,0	700
<b>TV</b>	30,0	55,0	60	100
<b>Pay TV</b>	0,0	0,0	3,0	-
<b>TV Cabo</b>	0,0	2,0	5,0	-
<b>Jornais</b>	45,0	65,0	75,0	67
<b>Revistas</b>	20,0	35,0	45,0	125
<b>Música</b>	15,0	20,0	25,0	40
<b>Livros</b>	25,0	30,0	35,0	67
<b>Multimédia</b>	0,0	0,3	2,0	-
<b>Total</b>	148,8	221,4	270,5	88

Fonte: Relatório CIMA, p. 15. Dados do IPACA e da FEVIP e estimativas da Revista Briefing aí citados.

## VII - Recintos utilizados, sessões, espectadores e receitas (1985-1995)

Recintos utilizados, sessões, espectadores e receitas (1985-1995)

Anos	Écrans	Lotação	Sessões	Lugares Postos à Venda	Espectadores (milhares)	Receitas (milhares de escudos)
1985	379	185 490	185 092	90602	18984	3049411
1986	373	178 957	189 655	86480	18394	3435176
1987	358	163 112	213 626	89862	16931	2927243
1988	378	164 666	213 540	85682	13704	2901736
1989	333	139 342	187 485	70422	11909	2107712
1990	276	111 293	168 657	55974	9593	1671310
1991	240	95 297	142 191	45774	8234	1332026
1992	209	75 959	138 414	41109	7848	1327659
1993	187	66 134	130 595	37212	7786	1419174
1994	175	57 250	125 622	33998	7133	1433685
1995	241	71 167	145 846	37130	7397	1522819

Fonte: INE. Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio 1985-1995.

in *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, 1998, p. 476.

**VIII - Frequência das salas de cinema na União Europeia, Europa Central, Estados Unidos e Canadá e Japão (1986 a 1996)**

**La fréquentation de 1986 à 1996 / Attendance figures 1986-1996**

	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996
Unioon européenne European Union	687,5	641,5	593,0	605,3	596,9	605,2	583,5	661,0	676,1	658,2	706,3
Europe centrale Central Europe	500,2	489,6	455,5	388,3	247,6	161,3	131,4	103,6	90,5	81,9	-
EU – Canada USA – Canada	1017,2	1058,5	1084,8	1132,5	1189,0	1141,0	1173,0	1244,0	1212,5	1222,2	1265,0
Japon Japan	160,8	143,9	144,8	143,6	145,5	138,3	125,6	130,7	123,0	127,0	119,8

Fonte: Observatoire Européen de l'Audiovisuel in Circular – Recherche et documentation sur les politiques culturelles,  
Nº 8, Setembro de 1998, p. 30

## IX - Parque de Salas de Cinema por Distrito (1998)

### *Parque de Salas de Cinema por Distrito*

1998

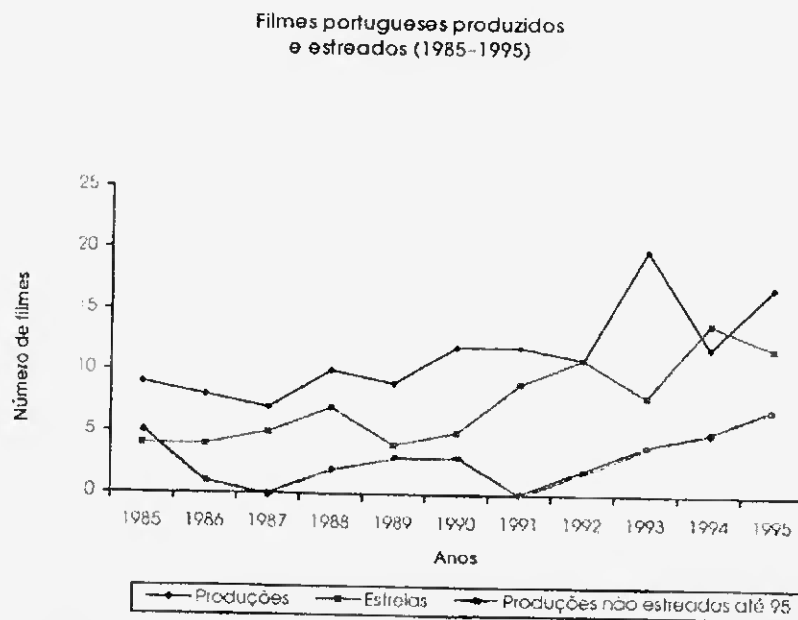
<b>Distrito</b>	<b>Nº Salas</b>
Aveiro	21
Beja	17
Braga	25
Bragança	4
Castelo Branco	8
Coimbra	17
Évora	12
Faro	20
Guarda	3
Leiria	15
Lisboa	105
Portalegre	9
Porto	99
Santarém	18
Setúbal	29
Viana do Castelo	10
Vila Real	7
Viseu	17
<b>Total</b>	<b>436</b>

Rácio da População portuguesa/salas de cinema =  $\frac{9371314}{436} = 21494$

Fonte sobre as salas de cinema: IPACA - 03-08-98

Fonte sobre a população portuguesa: INE 1991

## X - Filmes portugueses produzidos e estreados (1985-1995)



Fonte: IPACA.

Nota: Nas produções estão incluídas as co-produções maioritariamente portuguesas. As estreias não coincidem exactamente com o ano de produção. As produções não estreadas reportam-se ao ano de produção do filme.

in *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, 1998, p. 202.

## XI - Nota do Ministro da Cultura

### “Estratégia e objectivos da política cultural portuguesa iniciada em Outubro de 1995”

(...)

#### c) *Cinema e audiovisual*

Foram iniciadas as actividades do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento, organismo que tem como objectivo promover a prospecção, recolha, conservação e preservação de imagens em movimento em suportes filmicos ou outros para o enriquecimento do património da Cinemateca, facultar o acesso de investigadores e utilizadores exteriores ao acervo arquivado, catalogar e classificar as suas existências em base de dados informatizada e cooperar com organismos nacionais e internacionais similares.

Procedeu-se à elaboração de novos regulamentos para todos os concursos de apoio financeiro à produção cinematográfica (de apoio directo à produção de longas metragens de ficção, de apoio selectivo à produção de longas metragens de ficção, a co-produções, a curtas metragens de ficção, a primeiras obras, a documentários e a projectos de animação). Reforçou-se, logo em 1996, em 61% o orçamento de apoio à produção cinematográfica, tendo-se procedido, também, à elaboração de um novo conjunto de regras de apoio à exibição cinematográfica.

Foi definida em 1997 uma política integrada para o cinema, o audiovisual e o multimédia, a partir do relatório elaborado pela comissão interministerial criada para o efeito, tendo sido anunciada, já em 1998, a criação de um novo *Instituto para o Cinema, Audiovisual e Multimédia* (ICAM), com o reforço orçamental de cerca de 250%.

Foi assinado um protocolo entre os Ministérios da Cultura e da Economia com vista a reforçar as articulações entre os dois ministérios, destacando-se a criação de um *Fundo de Capital de Risco* e a sua incidência para as empresas do sector cultural (edição, audiovisual e multimédia) e do turismo.

Foram assinados protocolos de co-produção e exibição no domínio do cinema e do audiovisual com as duas principais estações de televisão do país, a SIC e a RTP.

Foi elaborada uma nova Lei do Cinema e do Audiovisual e do Multimédia.

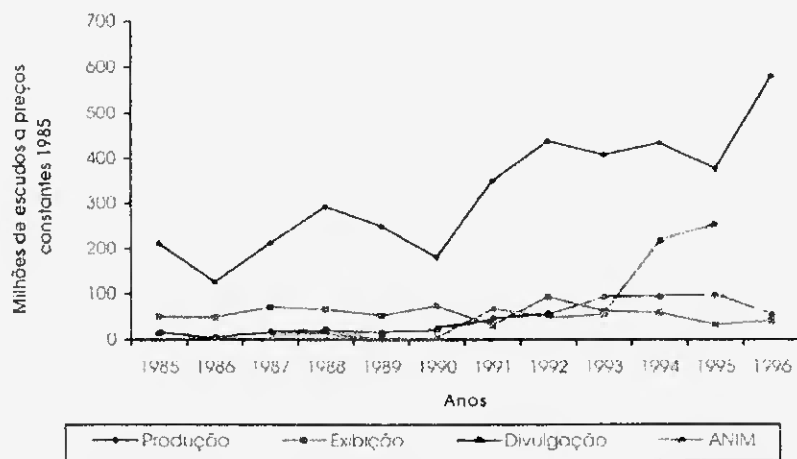
Estabeleceu-se com todos os exibidores cinematográficos, um acordo que visa, não só um financiamento à produção cinematográfica anual de filmes nacionais, mas também o cumprimento de uma quota anual de exibição de filmes portugueses.

(...)

in *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, 1998, p.p. 24 e 25.

## XII - Despesa da tutela da Cultura no sector do cinema por funções (1985-1996)

Despesa da tutela da Cultura no sector do cinema por funções (1985-1996)



Fontes: IPACA: SEC/DGEGGO/GP, *Cultura. Relatórios de Actividades, 1985-1996*.

in *As políticas culturais em Portugal*, coord. Maria de Lourdes Lima Santos, 1998, p. 200.

## XIII - Lei do Cinema, do Audiovisual e do Multimédia

### Artigo 30.º

#### Exibição não comercial

Incumbe ao Ministério da Cultura, com vista a promover junto do público a divulgação do cinema enquanto veículo de cultura, e salvaguardados os interesses económicos e comerciais dos profissionais da actividade cinematográfica, apoiar as iniciativas que se proponham levar a cabo exposições de cinema não comerciais.

2 — Consideram-se exposições de cinema não comerciais, designadamente, as seguintes:

- a) Sessões organizadas por entidades públicas;
- b) Sessões gratuitas;
- c) Sessões privadas organizadas por associações culturais, cineclubes e escolas;
- d) Sessões públicas e pagas, organizadas por associações culturais, cineclubes, escolas e outras instituições culturais que actuem sem fins lucrativos.

3—As obras cinematográficas nacionais e equiparadas a nacionais cuja produção foi apoiada financeiramente pelo Ministério da Cultura podem ser por este disponibilizadas para exposições de cinema não comerciais, em Portugal ou no estrangeiro, salvaguardados os direitos dos respectivos autores, produtores, distribuidores e exibidores.

### Artigo 35.º

#### Divulgação do cinema em Portugal

1 - Cabe ao Ministério da Cultura promover ou apoiar a realização de acções de divulgação do cinema em Portugal.

2 - A realização de festivais de cinema em Portugal, bem como de quaisquer outras iniciativas a que seja reconhecida importância na divulgação da actividade cinematográfica, podem beneficiar de apoio do Ministério da Cultura, nomeadamente de carácter financeiro.

3 - A actividade dos cineclubes, enquanto desempenhe um papel relevante na divulgação do cinema, na contribuição para o conhecimento da história do cinema e para a reflexão sobre esta forma de expressão artística, pode ser apoiada pelo Ministério da Cultura, nomeadamente em termos financeiros.

4 - Os apoios referidos nos números anteriores devem constar de regras estabelecidas pelo ICAM e homologadas pelo Ministro da Cultura.

### Artigo 36.º

#### O cinema nas escolas

1- O Ministério da Cultura, em colaboração com o Ministério da Educação, promove e apoia no âmbito do ensino básico, secundário e superior a descoberta da arte cinematográfica, visando despertar o gosto e o interesse pelo cinema.

2 - O Ministério da Cultura, em colaboração com o Ministério da Ciência e da Tecnologia, apoia a exibição de filmes científicos e de divulgação científica, promovendo, em especial, a sua exibição junto da população escolar.

#### XIV - Cinema - indicadores, por região (1996)

Cinema - indicadores, por região (1996)

1996

Distribuição Geográfica	Habitantes (30 de Junho)	Lugares por Recinto	Lugares por 1000 Habitantes	Espectadores por Sessão	Espectadores 1000 Habitantes	Habitantes por Lugares	Preço Médio dos Bilhetes
							Esc.
<b>PORTUGAL</b>	<b>9 669 770</b>	<b>280</b>	<b>8</b>	<b>54</b>	<b>1 052</b>	<b>131</b>	<b>560,5</b>
<b>Continente</b>	<b>9 427 720</b>	<b>276</b>	<b>8</b>	<b>55</b>	<b>1 071</b>	<b>133</b>	<b>562,8</b>
Norte	3 537 790	289	6	51	798	159	583,4
Centro	1 710 730	313	5	73	593	188	492,1
Lisboa e Vale do Tejo	3 311 960	241	8	52	1 713	123	572,6
Alentejo	521 530	294	15	62	427	68	393,3
Algarve	345 710	388	15	103	1 040	69	498,5
<b>Açores</b>	<b>242 050</b>	<b>416</b>	<b>14</b>	<b>40</b>	<b>851</b>	<b>73</b>	<b>423,9</b>
<b>Madeira</b>	<b>257 670</b>	<b>261</b>	<b>5</b>	<b>33</b>	<b>567</b>	<b>198</b>	<b>590,4</b>

Fonte: INE, Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, 1996.

XV - Cinema-Número de exhibções, género e origem, por região (1996)

Cinema-Número de exhibções, género e origem, por região

1996

Distribuição Geográfica	De Origem Portuguesa						
	De longa metragem (mais de 1 600m)		De curta metragem (até 1 600m)				
	Recreativos	Documentários	Recreativos	Documentários	Culturais	Actualidades	Publicitários
Nº							
<b>PORTUGAL</b>	5 871	6	5	35	-	-	27
<b>Continente</b>	5 680	4	5	35	-	-	27
Norte	1 150	-	3	3	-	-	-
Centro	352	-	1	-	-	-	27
Lisboa e Vale do Tejo	3 916	4	1	32	-	-	-
Alentejo	143	-	-	-	-	-	-
Algarve	119	-	-	-	-	-	-
Açores	112	2	-	-	-	-	-
Madeira	79	-	-	-	-	-	-

Distribuição Geográfica	De Origem Estrangeira						
	De longa metragem (mais de 1 600m)		De curta metragem (até 1 600m)				
	Recreativos	Documentários	Recreativos	Documentários	Culturais	Actualidades	Publicitários
Nº							
<b>PORTUGAL</b>	187 811	483	248	52	11	-	-
<b>Continente</b>	178 439	483	240	52	-	-	-
Norte	53 812	-	28	-	-	-	-
Centro	13 485	11	36	-	-	-	-
Lisboa e Vale do Tejo	104 377	464	167	52	-	-	-
Alentejo	3 422	-	4	-	-	-	-
Algarve	3 343	8	5	-	-	-	-
Açores	4 968	-	8	-	11	-	-
Madeira	4 404	-	-	-	-	-	-

Fonte: INE, Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, 1996.

## XVI - Relação temática segundo os cursos (DRAC Mágic)

### Tercer curso de Primaria

#### *¿Qué es el cine?*

- El cine es como un sueño
- El cine y los cuentos
- Utensilios y máquinas del cine
- Los efectos especiales
- Quién hace los filmes y quién los mira

### Cuarto curso de Primaria

#### *La filmación de una escena*

- El guión
- El plató
- Actores, actrices y el rodaje
- El montaje y la sonorización
- La exhibición

### Quinto curso de Primaria

#### *La composición de una imagen*

- La selección visual de la realidad
- El encuadre
- La angulación
- La iluminación
- La relación entre imágenes

### Sexto curso de Primaria

#### *El movimiento*

- La fotografía y los precedentes cinematográficos

- La cámara y el proyector cinematográfico
- El cine de animación
- Los movimientos de cámara (I)
- Los movimientos de cámara (II)

### Primer curso de Secundaria

#### *El montaje cinematográfico*

- El montaje y la narración
- Las unidades narrativas: plano, escena y secuencia
- La construcción del espacio
- La construcción del tiempo
- La relación imagen-sonido

### Segundo curso de Secundaria

#### *Los géneros*

- La estructura de la industria cinematográfica
- El cine de aventuras
- El «western»
- El melodrama
- La comedia
- El cine fantástico

## XVII – Lei de Bases do Sistema Educativo

*Lei de Bases do Sistema Educativo – Ensino Básico – artº 7º - Objectivos do Ensino Básico:*

- a) Assegurar uma formação geral comum a todos os portugueses que lhes garanta a descoberta e o desenvolvimento dos seus interesses e aptidões, capacidade de raciocínio, memória e espírito crítico, criatividade, sentido moral e sensibilidade estética, promovendo a realização individual em harmonia com os valores da solidariedade social;
- b) Assegurar que nesta formação sejam equilibradamente inter-relacionados o saber e o saber fazer, a teoria e a prática, a cultura escolar e a cultura do quotidiano;
- c) Proporcionar aos alunos experiências que favoreçam a sua maturidade cívica sócio-afectiva, criando neles atitudes e hábitos positivos de relação e cooperação, quer no plano dos seus vínculos de família, quer no da intervenção consciente e responsável na realidade circundante.

*Lei de Bases do Sistema Educativo – Ensino Básico – artº 9º - Objectivos do Ensino Secundário:*

- a) Assegurar o desenvolvimento do raciocínio, da reflexão e da curiosidade científica e o aprofundamento dos elementos fundamentais de uma cultura humanística, artística, científica e técnica que constituam suporte cognitivo e metodológico apropriado para o eventual prosseguimento de estudos e para a inserção na vida activa;
- b) Facultar aos jovens conhecimentos necessários à compreensão das manifestações estéticas e culturais e possibilitar o aperfeiçoamento da sua expressão artística.<sup>1</sup>

*Estes objectivos gerais, desagregados em objectivos específicos, também aí não encontram oportunidade explícita de estimular o domínio e a desconstrução da imagem em particular e dos media em geral, embora:*

- para o *Ensino Básico* existam objectivos ligados à "dimensão das aquisições básicas e intelectuais fundamentais" que implicam:

- a) Garantir a aquisição e estruturação de conhecimentos básicos sobre a natureza, a sociedade e a cultura, e desenvolver a interpretação e a análise crítica dos fenómenos naturais, sociais e culturais.
- b) Contribuir para o desenvolvimento da sensibilidade estética.

*Em relação à "dimensão para a cidadania":*

- a) Criar as condições que permitam a assunção esclarecida e responsável dos papéis de consumidor e/ou produtor.

*Quanto aos "princípios orientadores da acção pedagógica" é dito:*

"A necessidade de salvaguardar a livre expansão da maturidade pessoal dos alunos não impede que cada professor actue intencionalmente, segundo estratégias que lhe pareçam adequadas, para fazer despertar atitudes e valores, tais como a sensibilidade estética e moral (...). Os contactos múltiplos com a realidade exterior à escola, a dinâmica grupal, a solicitação de opções de tomadas de decisão, o debate crítico e, sobretudo, uma relação pedagógica estimulante e aberta são, sem dúvida, os contextos educativos que melhor favorecem a formação. E, como tais contextos podem desenhar-se no quadro de qualquer área disciplinar, todos os programas apresentam uma grande afinidade no que respeita ao enunciado de objectivos do domínio atitudinal e axiológico, garantindo assim o reforço constante, em todos os níveis e segmentos do currículo, da mesma intenção educativa."<sup>2</sup>

- para o *Ensino Secundário*, no que se refere à "dimensão pessoal", procurar-se-á:

- a) Desenvolver a sensibilidade para as criações culturais, artísticas e literárias.

*No que se refere ao "domínio das aquisições fundamentais para o desempenho de papéis socialmente úteis", visar-se-á:*

- a) Facultar aos jovens conhecimentos necessários à compreensão de manifestações estéticas e culturais e possibilitar o aperfeiçoamento da sua expressão artística.

No que se refere à "dimensão para a cidadania", caberá ao Ensino Secundário:

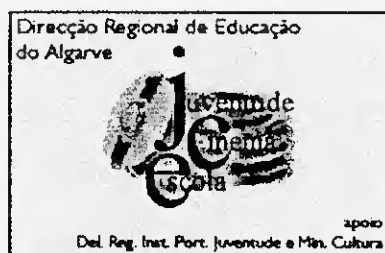
- b) Fomentar uma atitude responsável e criativa na defesa e melhoria da qualidade de vida.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> in Lei de Bases do Sistema Educativo – Lei nº 46/86 de 14 de Outubro.

<sup>2</sup> in Organização Curricular e Programas – Ensino Básico, Vol. I – DGEBS, ME, INCM – Lisboa, 1991.

<sup>3</sup> in Organização Curricular e Programas – Ensino Secundário, Vol. I – DGEBS, ME, INCM – Lisboa, 1991.

## XVIII – Inquérito diagnóstico e tratamento de dados do mesmo

**Inquérito diagnóstico**

Escola EB.....

Nome.....

Turma..... Ano..... Nº..... Idade.....

rede jce 1998/1999

**1ª PARTE****ASSINALA AS TUAS RESPOSTAS COM UMA CRUZ**

1. Quantas vezes foste ver um filme numa sala de cinema?

Nenhuma 1 vez 5 vezes Mais do que 5 vezes 

2. E os teus pais, costumam ir ao cinema?

Nunca Raramente Algumas vezes Bastantes vezes 

3. Achas que o preço dos bilhetes para ir ao cinema é?

Barato Razoável Elevado 

3. Se e quando foste ao cinema, onde era(m) essa(s) sala(s)?

Na minha localidade de residência Numa localidade a menos de 30 km da minha residência Numa localidade a mais de 30 km da minha residência 

4. Se tens video em casa, costumavas alugar e ver filmes...

1 vez por semana 1 vez por mês Raramente Nunca 

5. Que tipos de filmes costumavas ver (na televisão ou no cinema)?

De acção Comédia Drama Animação Ficção Científica Terror Outros  Quais?.....





Inquérito diagnóstico

Esc. Sec. ....

Nome.....

Turma..... Ano.....Nº.....Idade.....

REDE JCE 1998/1999

**1ª PARTE****ASSINALA AS TUAS RESPOSTAS COM UMA CRUZ**

1. Quantas vezes foste ver um filme numa sala de cinema?

Nenhuma 1 vez 5 vezes Mais do que 5 vezes 

2. E os teus pais, costumam ir ao cinema?

Nunca Raramente Algumas vezes Bastantes vezes 

3. Achas que o preço dos bilhetes para ir ao cinema é?

Barato Razoável Elevado 

3. Se e quando foste ao cinema, onde era(m) essa(s) sala(s)?

Na minha localidade de residência Numa localidade a menos de 30 km da minha residência Numa localidade a mais de 30 km da minha residência 

4. Se tens video em casa, costumavas alugar e ver filmes...

1 vez por semana 1 vez por mês Raramente Nunca 

5. Que tipos de filmes costumavas ver (na televisão ou no cinema)?

De acção Comédia Drama Animação Ficção Científica Terror Outros  Quais?.....

6. Que origem geográfica têm os filmes que costumam ver (na televisão ou no cinema)?

XVIII - 4/8

Estados Unidos da América  Muitas vezes  Algumas vezes  Nunca

Portugal  Muitas vezes  Algumas vezes  Nunca

Europa em geral  Muitas vezes  Algumas vezes  Nunca

Outros  Quais?..... Muitas vezes  Algumas vezes  Nunca

7. Indica o nome do filme que mais gostaste de ver no cinema. ....

8. Indica o nome do teu actor ou da tua actriz favorito(a). ....

7. Indica o nome do teu realizador ou realizadora favorito(a). ....

## **2ª PARTE**

### **ASSINALA AS TUAS RESPOSTAS COM UMA CRUZ**

1. Depois de teres visto um filme (na televisão ou no cinema), costumam...

pensar e/ou escrever sobre ele

falar dele aos amigos

falar dele aos pais

falar dele aos professores

não fazer nada

2. Que diferenças existem entre ver um filme na televisão ou na sala de cinema?

É mais emocionante ver no cinema, porque o ecrã é maior

É mais interessante ver no cinema, porque vou com os amigos

É melhor ver em casa, porque posso fazer outras coisas

É mais cómodo ver em casa, porque se for no video posso parar quando quiser

Não há diferença entre ver na televisão ou no cinema

3. O cinema tem...

200 anos

100 anos

50 anos

20 anos

4. O cinema é... (podes assinalar mais do que uma hipótese)

Uma forma de passar o tempo

Uma arte que se pode estudar

Um meio de ganhar dinheiro

Todas as alíneas anteriores

### **AGORA, ASSINALA AS TUAS RESPOSTAS COM VERDADEIRO (V) OU FALSO (F)**

5. O argumentista é aquele que utiliza argumentos lógicos para tentar arranjar mais dinheiro aos patrocinadores.....

6. O realizador é aquele que constrói os cenários, os adereços e os figurinos.....

7. O produtor é aquele que arranja os meios técnicos e humanos para concretizar o filme.....

8. O actor (ou actriz) protagonista é aquele que decide como deve representar o seu papel....

9. O director de fotografia é aquele que dirige a equipa que tira fotografias enquanto o filme está a ser rodado.....

10. O técnico de montagem é aquele edita as imagens. ....

OBRIGADO!



Rede JCE 1998/99  
Inquérito Diagnóstico - E.B. 2,3 Ciclos

## 1ª Parte

1	nenhuma	1 vez	5 vezes	mais de 5	Total
S. Brás	0	1	2	40	43
José Buisel	2	3	2	17	24
nº 2 Lagos	5	17	24	82	128
Alcoutim	36	12	1	1	50
<b>Total</b>	<b>43</b>	<b>33</b>	<b>29</b>	<b>140</b>	<b>245</b>
<b>Percentagem</b>	<b>17,6%</b>	<b>13,5%</b>	<b>11,8%</b>	<b>57,1%</b>	<b>1</b>

2	nunca	raramente	algumas vezes	bastantes vezes	Total
S. Brás	20	15	8	0	43
José Buisel	3	12	7	2	24
nº 2 Lagos	29	36	50	11	126
Alcoutim	39	7	4	0	50
<b>Total</b>	<b>91</b>	<b>70</b>	<b>69</b>	<b>13</b>	<b>243</b>
<b>Percentagem</b>	<b>37,4%</b>	<b>28,8%</b>	<b>28,4%</b>	<b>5,3%</b>	<b>1</b>

3	barato	razoável	elevado	Total
S. Brás	1	24	18	43
José Buisel	0	22	2	24
nº 2 Lagos	18	79	29	126
Alcoutim	5	41	1	47
<b>Total</b>	<b>24</b>	<b>166</b>	<b>50</b>	<b>240</b>
<b>Percentagem</b>	<b>10,0%</b>	<b>69,2%</b>	<b>20,8%</b>	<b>1</b>

4	localidade	menos de 30 km	mais de 30 Km	Total
S. Brás	33	8	8	49
José Buisel	13	8	3	24
nº 2 Lagos	84	38	19	141
Alcoutim	8	1	6	15
<b>Total</b>	<b>138</b>	<b>55</b>	<b>36</b>	<b>229</b>
<b>Percentagem</b>	<b>60,3%</b>	<b>24,0%</b>	<b>15,7%</b>	<b>1</b>

5	1/semana	1/mês	raramente	nunca	Total
S. Brás	7	12	11	9	39
José Buisel	4	4	10	6	24
nº 2 Lagos	40	9	45	31	125
Alcoutim	13	4	16	12	45
<b>Total</b>	<b>64</b>	<b>29</b>	<b>82</b>	<b>58</b>	<b>233</b>
<b>Percentagem</b>	<b>27,5%</b>	<b>12,4%</b>	<b>35,2%</b>	<b>24,9%</b>	<b>1</b>

6	acção	comédia	drama	animação	f. científica	terror	outros	Total
S. Brás	35	22	16	11	23	16	5	128
José Buisel	22	21	7	15	14	16	1	96
nº 2 Lagos	94	73	47	90	45	72	12	433
Alcoutim	27	18	12	31	11	30	2	131
<b>Total</b>	<b>178</b>	<b>134</b>	<b>82</b>	<b>147</b>	<b>93</b>	<b>134</b>	<b>20</b>	<b>788</b>
<b>Percentagem</b>	<b>22,6%</b>	<b>17,0%</b>	<b>10,4%</b>	<b>18,7%</b>	<b>11,8%</b>	<b>17,0%</b>	<b>2,5%</b>	<b>1</b>

7	muitas	algumas	nunca	Total
E.U.A.	99	78	18	195
Portugal	54	88	35	177
Europa	54	66	24	144
<b>Total</b>	<b>207</b>	<b>232</b>	<b>77</b>	<b>516</b>
<b>Percentagem</b>	<b>40,1%</b>	<b>45,0%</b>	<b>14,9%</b>	<b>1</b>

Titanic  
 Diodo por Mary  
 O regate do soldado Ryan  
 Melhor é impossível  
 Parque Jurássico

9

Harrison Ford  
 Van Damme  
 Leonardo Di caprio  
 Pamela Anderson  
 Arnold Schwarzenegger  
 Kate Winslet  
 Silvester Stalone

10

Steven Spielberg  
 James Cameron  
 Manoel de Oliveira

2ª Parte

1	pensar	falar amigos	falar pais	falar prof.	fazer nada	Total
S. Brás	9	41	10	0	2	62
José Buisel	11	22	10	0	0	43
nº 2 Lagos	76	101	82	11	1	271
Alcoutim	15	32	13	3	2	65
<b>Total</b>	<b>111</b>	<b>196</b>	<b>115</b>	<b>14</b>	<b>5</b>	<b>441</b>
<b>Percentagem</b>	<b>25,2%</b>	<b>44,4%</b>	<b>26,1%</b>	<b>3,2%</b>	<b>1,1%</b>	<b>1</b>

2	emocionante	interessante	melhor casa	cómodo casa	não há diferença	Total
S. Brás	29	19	0	3	1	52
José Buisel	20	17	3	3	0	43
nº 2 Lagos	93	52	12	12	17	186
Alcoutim	12	22	17	4	4	59
<b>Total</b>	<b>154</b>	<b>110</b>	<b>32</b>	<b>22</b>	<b>22</b>	<b>340</b>
<b>Percentagem</b>	<b>45,3%</b>	<b>32,4%</b>	<b>9,4%</b>	<b>6,5%</b>	<b>6,5%</b>	<b>1</b>

3	200	100	50	20	Total
S. Brás	2	35	6	1	44
José Buisel	1	19	2	0	22
nº 2 Lagos	20	64	29	10	123
Alcoutim	2	5	25	4	36
<b>Total</b>	<b>25</b>	<b>123</b>	<b>62</b>	<b>15</b>	<b>225</b>
<b>Percentagem</b>	<b>11,1%</b>	<b>54,7%</b>	<b>27,6%</b>	<b>6,7%</b>	<b>1</b>

4	forma	arte	meio	todas	Total
S. Brás	19	12	6	22	59
José Buisel	16	7	8	7	38
nº 2 Lagos	92	52	13	21	178
Alcoutim	20	11	2	11	44
<b>Total</b>	<b>147</b>	<b>82</b>	<b>29</b>	<b>61</b>	<b>319</b>
<b>Percentagem</b>	<b>46,1%</b>	<b>25,7%</b>	<b>9,1%</b>	<b>19,1%</b>	<b>1</b>

Rede JCE 1998/99  
Inquérito Diagnóstico - Secundárias

## 1ª Parte

1	nenhuma	1 vez	5 vezes	mais de 5	Total
Lagoa	0	1	2	24	27
Silves	1	3	1	29	34
Laura Ayres	1	0	5	44	50
<b>Total</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>97</b>	<b>111</b>
<b>Percentagem</b>	<b>1,8%</b>	<b>3,6%</b>	<b>7,2%</b>	<b>87,4%</b>	<b>1</b>

2	nunca	raramente	algumas vezes	bastantes vezes	Total
Lagoa	5	9	11	2	27
Silves	13	15	7	0	35
Laura Ayres	11	20	17	3	51
<b>Total</b>	<b>29</b>	<b>44</b>	<b>35</b>	<b>5</b>	<b>113</b>
<b>Percentagem</b>	<b>25,7%</b>	<b>38,9%</b>	<b>31,0%</b>	<b>4,4%</b>	<b>1</b>

3	barato	razoável	elevado	Total
Lagoa	0	25	2	27
Silves	0	27	7	34
Laura Ayres	0	9	41	50
<b>Total</b>	<b>0</b>	<b>61</b>	<b>50</b>	<b>111</b>
<b>Percentagem</b>	<b>0,0%</b>	<b>55,0%</b>	<b>45,0%</b>	<b>1</b>

4	localidade	menos de 30 km	mais de 30 Km	Total
Lagoa	3	24	4	31
Silves	15	17	6	38
Laura Ayres	27	23	4	54
<b>Total</b>	<b>45</b>	<b>64</b>	<b>14</b>	<b>123</b>
<b>Percentagem</b>	<b>36,6%</b>	<b>52,0%</b>	<b>11,4%</b>	<b>1</b>

5	1/semana	1/mês	raramente	nunca	Total
Lagoa	13	4	9	1	27
Silves	9	9	12	3	33
Laura Ayres	18	10	14	7	49
<b>Total</b>	<b>40</b>	<b>23</b>	<b>35</b>	<b>11</b>	<b>109</b>
<b>Percentagem</b>	<b>36,7%</b>	<b>21,1%</b>	<b>32,1%</b>	<b>10,1%</b>	<b>1</b>

6	ação	comédia	drama	animação	f. científica	terror	outros	Total
Lagoa	17	18	5	0	1	4		45
Silves	26	32	16	7	11	17	2	111
Laura Ayres	48	33	20	16	35	30	2	184
<b>Total</b>	<b>91</b>	<b>83</b>	<b>41</b>	<b>23</b>	<b>47</b>	<b>51</b>	<b>4</b>	<b>340</b>
<b>Percentagem</b>	<b>26,8%</b>	<b>24,4%</b>	<b>12,1%</b>	<b>6,8%</b>	<b>13,8%</b>	<b>15,0%</b>	<b>1,2%</b>	<b>1</b>

7	muitas	algumas	nunca	Total
E.U.A.	102	11	0	113
Portugal	20	39	19	78
Europa	23	35	8	66
<b>Total</b>	<b>145</b>	<b>85</b>	<b>27</b>	<b>257</b>
<b>Percentagem</b>	<b>56,4%</b>	<b>33,1%</b>	<b>10,5%</b>	<b>1</b>

8

Titanic

O Resgate do soldado Ryan

Breaveheart

XVIII - 8/8

9

Leonaro Di Caprio

Eddy Murphy

Will Smith

10

Steven Spielberg

James Cameron

Coppola

## 2ª Parte

1	pensar	falar amigos	falar pais	falar prof.	fazer nada	Total
Lagoa	6	23	12	1	1	43
Silves	3	33	5	1	1	43
Laura Ayres	4	45	17	1	4	71
<b>Total</b>	<b>13</b>	<b>101</b>	<b>34</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>157</b>
<b>Percentagem</b>	<b>8,3%</b>	<b>64,3%</b>	<b>21,7%</b>	<b>1,9%</b>	<b>3,8%</b>	<b>1</b>

2	emocionante	interessante	melhor casa	cómodo casa	ão há diferenç	Total
Lagoa	21	12	4	1	0	38
Silves	22	17	2	3	1	45
Laura Ayres	36	29	4	6	1	76
<b>Total</b>	<b>79</b>	<b>58</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>2</b>	<b>159</b>
<b>Percentagem</b>	<b>49,7%</b>	<b>36,5%</b>	<b>6,3%</b>	<b>6,3%</b>	<b>1,3%</b>	<b>1</b>

3	200	100	50	20	Total
Lagoa	0	27	0	0	27
Silves	1	25	6	1	33
Laura Ayres	0	49	3	0	52
<b>Total</b>	<b>201</b>	<b>201</b>	<b>59</b>	<b>21</b>	<b>482</b>
<b>Percentagem</b>	<b>41,7%</b>	<b>41,7%</b>	<b>12,2%</b>	<b>4,4%</b>	<b>1</b>

4	forma	arte	meio	todas	Total
Lagoa	12	10	2	12	36
Silves	9	6	4	20	39
Laura Ayres	14	6	6	31	57
<b>Total</b>	<b>35</b>	<b>22</b>	<b>12</b>	<b>63</b>	<b>132</b>
<b>Percentagem</b>	<b>26,5%</b>	<b>16,7%</b>	<b>9,1%</b>	<b>47,7%</b>	<b>1</b>

	V	F
5	17	89
6	40	71
7	100	10
8	10	101
9	90	22
10	94	15

Concelhos	Actividade-Filmes	Nível ensino	Nº alunos	Prof. - T1	Prof. - T2	Estratégias Pedagógicas
Albufeira	Curtas metragens portuguesas*	2º e 3º Ciclos	312	2	8	ficha informativa
Faro	Pamplinas - o Maquinista#	1º Ciclo	280	2	7	ficha informativa e ficha de recepção
	Microcosmos	1º Ciclo	103	3	6	ficha informativa
	Anastásia	1º Ciclo	154	1	4	ficha informativa
	Planeta Selvagem	2º e 3º Ciclos	315	2	7	ficha informativa
	Microcosmos	2º e 3º Ciclos	214	2	4	ficha informativa
	As Férias do Senhor Hulot	3º Ciclo e Secundário	201	2	4	ficha informativa
	Inês de Portugal	Secundário	21	1	1	ficha informativa
	Contacto	Secundário (10ºB)	239	3	6	ficha informativa, inquérito e ficha formativa
Loulé	Ciclo sobre história*	3º Ciclo	217	1	3	ficha informativa
	Curtas metragens portuguesas*	2º Ciclo	128	1	2	ficha informativa
S. Brás de Alportel	Anastásia	2º Ciclo	134	3	6	ficha informativa
	Basquiat	3º Ciclo	88	1	3	ficha informativa
	Adeus, Pai	Secundário	306	2	6	ficha informativa, inquérito e ficha formativa
	Estranhos Prazeres	Secundário	302	"	7	ficha informativa e ficha formativa
Silves	O Ódio*	Secundário	<	5	>	ficha informativa
	Estranhos Prazeres*	Secundário	<	"	>	ficha informativa
	Não Dês Bronca*	Secundário	<	"	>	ficha informativa
	Jogo de Lágrimas*	Secundário	<	"	>	ficha informativa
	Kids	Secundário	413	2	8	ficha informativa
Tavira	Estranhos Prazeres*	Secundário	80	1	3	ficha informativa
<b>Total</b>			<b>3.507</b>	<b>34</b>	<b>85</b>	

**Legenda:**

Prof. T1 - professores directamente envolvidos na organização das actividades

Prof. T2 - Prof T1 + professores acompanhantes

\* - Suporte Video

# - 16 mm

" - os mesmos professores que os indicados na célula anterior

< - nº indeterminado de alunos - dado não comunicado pela Escola (filme para exibição no circuito interno de video)

> - nº indeterminado de professores - dado não comunicado pela Escola (filme para exibição no circuito interno de video)

*nota: todos os filmes projectados em sala de cinema (35mm) foram precedidos de apresentação crítica e objecto de debate com os alunos*

XX - Material utilizado para a 1ª sessão da Rede JCE - 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico

1ª sessão - 1º filme

## *Estória do Gato e da Lua*



de  
*Pedro Serrazina*

Juventude  
Cinema  
Escola

Rede JCE

1998/1999

objectivos - conteúdos

- |  |  |
|--|--|
| 1. Testar a capacidade de observação                               | 1. Narrativa - Acção - Personagens                       |
| 2. Identificar personagens   | 2. Cinema de Animação - características e breve história |
| 3. Identificar momentos da narrativa visual                        | 3. Tipos de animação                                     |
| 4. Testar a capacidade de análise                                  | 4. Genérico  |
| 5. Identificar a animação como género cinematográfico              |  |
| 6. Conhecer sub-géneros da animação                                |  |
| 7. Sensibilizar para a diversidade dos meios expressivos do cinema |  |
| 9. Promover a avaliação do filme                                   |  |

**sinopse**

Um poema. Um conto feito de  
silêncio e cumplicidade.  
Luz e sombra, a sedução da noite, a  
lua como paixão...  
Esta é história de alguém que tentou  
fazer do sonho realidade.  
Esta é a história do gato e da lua.

**o que diz o gato...**

I - No princípio era o negro absoluto. A  
imensidão calma da noite. Depois ela  
surgiu e tudo mudou. Há muito que  
deixei de a procurar. Agora tudo é mais  
calmo, aprendi que o melhor é esperar...  
Ela virá, quando puser ou quiser... Nada  
mais importa... Sei que um dia virá ter  
comigo... Senão, porque passaria horas a  
fio, noites inteiras a observar-me? Nada  
mais importa, eu espero...

II - Mas nem sempre foi assim... Depois  
de a conhecer a minha vida mudou.  
Procurei segui-la, por ela atravessei  
mares, corri oceanos, cheguei mesmo a  
andar à deriva... Tudo fiz para a  
encontrar... E quando julguei estar perto,  
estava ainda bem longe!... Senti-me  
perdido, sem saber o que fazer. No meio  
de tanto mar, o barco tornava-se cada  
vez mais apertado, o mundo cada vez  
mais pequeno para toda aquela paixão...

Foi então que mudei de vida. Arranjei  
casa e, confortavelmente instalado,  
julguei irrecusável a minha proposta...  
Mas, de novo, ela fugiu! Desesperado fui  
então de telhado em telhado atrás dela,  
escravo daquele desejo, prisioneiro  
daquela atracção que, a pouco e pouco,  
me deixava cada vez mais só...

III - E o tempo passou.  
Agora já não corro,  
espero apenas, o resto não importa...

**ficha técnica****Estória do Gato e da Lua**

**Realização:** Pedro Serrazina  
**Produtor:** Jorge Neves  
**Produção:** Filmógrafo-Estúdio  
de Cinema de Animação do  
Porto

**Argumento:** Pedro Serrazina  
**Diálogos:** Pedro Serrazina

**Música:** Manuel Tentúgal

**Voz:** Joaquim de Almeida

**Animação:** Pedro Serrazina,  
Yann Thual, Laurent Gorgiard

**Assistentes de animação:** Rui  
Silva, Daniela Duarte, Vítor  
Manuel, Morten Belvad, Martin  
Radner

**Director Artístico:** Abi Feijó

**Som de Estúdio:** Fernando  
Rangel

**Formato:** p/b, 35mm; 1.33:1

**Origem:** Portugal, 1995

**Duração:** 5 min. 30 seg.

**prémios e participações**

**Melhor Filme Cinanima 1995**

**Melhor Jovem Realizador**

**Português Cinanima 1995**

**Cannes 1996 Seleccção Oficial**



1ª sessão - 2º filme

apoio: L. LUSOMARIDO

**O ESTRANHO MUNDO DE JACK**

de

**Henry Selick e Tim Burton**

Rede JCE

1998/1999

**objectivos - conteúdos**

- |  |  |
|--|--|
| 1. Testar a capacidade de observação                               | 1. Narrativa - Acção - Personagens                       |
| 2. Identificar personagens   | 2. Cinema de Animação - características e breve história |
| 3. Identificar momentos da narrativa visual                        | 3. Tipos de animação                                     |
| 4. Testar a capacidade de análise                                  | 4. Grande plano  |
| 5. Identificar a animação como género cinematográfico              | 5. Tema musical - filme musical                          |
| 6. Conhecer sub-géneros da animação                                | 6. Utilização da cor como meio expressivo                |
| 7. Reconhecer aspectos rudimentares da linguagem cinematográfica   |  |
| 8. Sensibilizar para a diversidade dos meios expressivos do cinema |  |
| 9. Promover a avaliação do filme                                   |  |

**sinopse**

Jack Skellington, o rei da cidade de Halloween, aborrecido de fazer sempre as mesmas partidas no dia das Bruxas, resolve mudar-se para a cidade do Natal, invejoso da alegria que o Pai Natal leva a todas as crianças e pessoas em geral. Disfarçado de Pai Natal, após raptar o verdadeiro, Jack distribui prendas pelas crianças, mas, em vez das habituais, oferece coisas que são apreciadas...no seu mundo de susto e medo que é o Halloween - o Dia das Bruxas. Os seus planos acabam por não resultar, o Natal volta a ser aquilo que sempre foi e Jack compreende que temos de nos aceitar como nós somos, para podermos ser felizes.

**ficha técnica**

**O Estranho Mundo de Jack (Nightmare before Christmas)**

**Realização:** Henry Sellick

**Produção:** Tim Burton e Denise Di Novi

**Argumento:** Michael McDowell e Caroline Thompson baseados num poema de Tim Burton

**Fotografia:** Pete Kozachik

**Música:** Danny Elfman

**Montagem:** Stan Web

**Animadores:** Mike Belzer, Kim Blanchette, Steve Buckley

**Interpretação:** Danny Elfman

(Jack Skellington-cantando e Barrel-voz);

Chris Sarandan (Jack Skelinnington-voz);

Catherine O'Hara (Sally e Shock);

William Hickey (Dr. Finkelstein);

Glenn Shadix (Mayor);

Paul Reubens (Lock);

Ken Paige (Oogie Boogie);

Ed Ivory (Pai Natal), etc

**Formato:** 35mm; 1.66:1

**Origem:** EUA, 1993

**Duração:** 73 min.



## O Estranho Mundo de Jack



O **Estranho Mundo de Jack** é um impressionante filme de animação. Os movimentos de cada personagem são incrivelmente suaves e graciosos, como se os movimentos de Jack Esqueleto fossem inspirados em Fred Astaire, grande actor dançarino da história do cinema. O leque de expressões faciais é assombroso, tendo sido criadas mais de 800 cabeças com diferentes expressões só para Jack!! O filme conta com 74 personagens, e em cada cena chegam a ser utilizadas 12 bonecos cada um com movimentos fluidos e independentes. Por vezes somos levados a esquecer que estamos na presença de um filme feito em *stop-motion* (vé definição no "dicionário de cinema"), onde 14 animadores demoram uma semana a produzir 1 minuto de animação.

As personagens criadas por Tim Burton são verdadeiramente fascinantes: a ingenuidade das travessuras de Jack, o afecto de Sally (que simultaneamente tenta captar a atenção de Jack e evitar que ele vá longe de demais na sua tentativa de tomar o Natal de assalto), a maldade de Oogie-Boogie, o rei dos papões, que é tão malvado que até em Halloweentown tem que viver escondido..

Expressionista e grotesco, ternamente aterrador, **O Estranho Mundo de Jack** é uma magnífica fábula sobre o Bem e o Mal. Com maravilhosas personagens, música e medo andam de mãos dadas transformando o filme quer numa surpreendente prenda de Natal, quer numa desbragada partida de Halloween.

Rui M. Pereira, Cineclub de Faro



# O meu primeiro dicionário de cinema

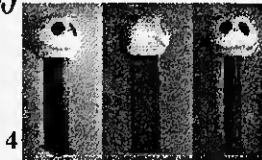
## Desenhos animados



O filme *Estória do Gato e da Lua* é de desenhos animados, que tu bem conheces. Desta vez, são desenhos feitos a preto e branco (tinta-da-china), mas podem ser coloridos. Nas fig. 1, 2 e 3, temos uma amostra de uma sequência de 10 desenhos que foi necessário fazer e pintar para que, quando projectados muito depressa, o gato se sentasse a olhar para a lua.

Podes fazer a experiência (pede ajuda ao teu professor de EVT): se fizeres, por exemplo, vinte desenhos com o mesmo tamanho (mais ou menos 5cm por 5 cm) em que pintes as diferentes etapas necessárias para pôr uma cara a sorrir, e se depois, colando-os pelo lado esquerdo uns a seguir aos outros, pela ordem indicada, os folheares muito depressa, verás como é que de uma cara séria conseguiste fazer uma cara toda contente!

## Bonecos animados



O filme *O Estranho Mundo de Jack* usa outra técnica, que é a de bonecos animados. Dentro deste tipo há muitos géneros de bonecos (madeira, marionetas, plasticina, arame, tela...). Estes eram de madeira, gesso, trapos, etc. E como se "animam" estes bonecos? Para cada gesto ou expressão, por exemplo, para levantar um braço, o técnico coloca-os na posição necessária, e depois filma (grava); a seguir, muda um bocadinho a posição mais para cima, e volta a filmar; e assim sucessivamente, até que, ao se ver projectados todos aqueles bocadinhos filmados, se tem a ilusão que o boneco mexeu mesmo o braço para cima. Chama-se *stop motion* porque é um movimento (*motion*, em inglês) criado a partir de bonecos parados (*stop* quer dizer parar).

Nos bonecos animados o trabalho é ainda maior que nos desenhos animados: só para expressões da cara de Jack foram feitas oitocentas cabeças (exemplo-fig.4); alguns bonecos tinham um interior articulável (fig.5); todos exigiam que os técnicos lhes fossem mudar a posição antes de serem filmados (fig. 6 e 7).

## Tema musical

*Sabes bem que em quase todos os filmes que já viste, de desenhos animados ou não, costuma haver música; ora, a música pode ser utilizada pelo realizador com três finalidades diferentes: só como "fundo" da cena (por exemplo, se naquela cena não há diálogos, para o filme não ficar em silêncio), para reforçar a cena (torná-la mais triste ou mais emocionante), ou mesmo para contar a história (é o que acontece em "O Estranho Mundo de Jack", se bem reparaste, pois, com as canções, ficavam apresentadas personagens, sabia-se o que ia acontecer a seguir, os personagens revelavam o que estavam a sentir, etc).*

*Sempre que, quando aparece um personagem, se ouve uma certa música (mais rápida ou mais lenta, por inteiro ou só um bocadinho) dizemos que essa música é o tema da personagem, porque a identifica - basta-nos ouvi-la para sabermos a quem é que se refere).*

## Grande plano

*Já estudaste em EVT que há diferentes tipos de plano, consoante os personagens ou os objectos estão mais longe ou mais perto de quem vê (do espectador); quando se vê uma cara a ocupar quase todo o ecrã, dizemos que é um grande plano.*





## O Realizador - Tim Burton

## Filmografia

1982- **Vincent**; 1984- **Frankenweenie**; 1985- **Pee-wee's Big Adventure**; 1985- **Aladino e a Lâmpada Mágica** (Aladdin and his Wonderful Lamp); 1988- **Os Fantomas Divertem-se** (Beetlejuice); 1989- **Batman**; 1990- **Eduardo Mãos de Tesoura** (Edward Scissorhands); 1992- **Batman Regressa** (Batman Returns); 1994- **Ed Wood**; 1996- **Marte Ataca** (Mars Attacks!)



Nascido em 1958, na Califórnia, Tim Burton é um jovem realizador conhecido pelo seu universo visual, próximo da banda desenhada (Burton foi aprendiz de desenhador e animador na Disney) e pelo seu humor negro e surreal.

Durante a sua passagem pela Disney, Burton realizou **Vincent**, uma curta metragem de animação, narrada por Vincent Price. Nesse filme de visual expressionista, Tim Burton retrata a dupla vida de uma criança torturada, mas aparentando um aspecto normal. **Vincent** foi largamente premiado e conheceu a estreia comercial em 1982.

O seu filme seguinte foi **Frankenweenie**, realizado em 1984; é uma obra de animação fora dos padrões da Disney e que por isso só teve distribuição em 1992. Apesar do seu insucesso, Tim Burton estreia-se como realizador de filmes de imagem real no ano seguinte com o disparatado **Pee-wee's Big Adventure**.

Seguiu-se **Beetlejuice-Os Fantomas Divertem-se** uma inventiva e humorada história de fantasmas, recheada de excelentes efeitos especiais e que tornou num grande êxito de 1988. O ritmo desbragado e o estilo próximo da banda desenhada tornaram Burton uma escolha intrigante para realizar **Batman** (1989), obra enormemente popular e de atmosfera sombria, em que o próprio super-herói se sente um pouco ridículo.

No princípio dos anos 90 realiza **Eduardo Mãos de Tesoura**, obra extremamente pessoal, contada em tons de fábula sobre um homem com lâminas de tesouras em vez de dedos. Contando com um muito convincente Johnny Depp como protagonista e Vincent Price como inventor responsável pela bizarra deformação de Eduardo.

De seguida Tim Burton realiza **O Regresso de Batman**, que apesar da boa aceitação já não teve o sucesso crítico e de público do primeiro filme sobre o herói de Gotham City.

Em 1993 Tim Burton regressa à animação na qualidade de produtor, criador e principal sensibilidade por detrás de **O Estranho Mundo de Jack**, uma imaginativa viagem ao reino do macabro. Apesar de não ser o realizador, este filme trazia a marca visual e temática de Burton: a iluminação, os cenários, um protagonista incompreendido e deslocado do seu ambiente e a intensa ambiência sonora do compositor Danny Elfman, seu fiel colaborador. **O Estranho Mundo de Jack** foi a primeira longa metragem produzida pela Walt Disney (seguiu-se-lhe **James and the Giant Peach** também realizado por Henry Sellick) utilizando a técnica de *stop-motion* (vê no "dicionário de cinema"), uma das mais primitivas da história do cinema de animação.

No ano de 1994, Tim Burton realiza **Ed Wood**, uma biografia sobre o "pior realizador" do mundo. Filmado a preto-e-branco, foi o primeiro filme de Burton verdadeiramente sobre alguém real, mesmo que um pouco esquisito.

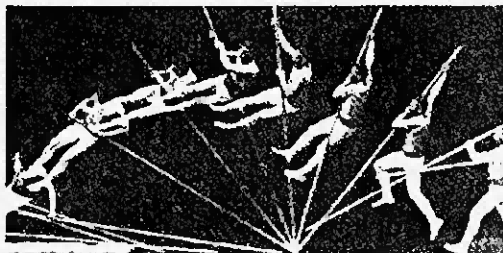
Recentemente, Tim Burton apresentou **Marte Ataca**, uma extravagante obra de ficção científica, onde se diverte a ridicularizar o típico cidadão americano e as suas fantasias sobre a vida extra-terrestre.

## Um bocadinho de história do cinema de animação

O início do cinema de animação aconteceu a par do início do cinema enquanto tal. Se um francês chamado Émile Reynaud aperfeiçoou os jogos que se faziam com desenhos nas "lanternas mágicas", Émile Cohl, outro francês, inventou os desenhos animados pouco depois de o cinema com pessoas ter aparecido (finais do século XIX).

Assim, no início do século XX, vai haver uma grande colaboração entre os realizadores de cinema de animação e os "cartoonistas" dos jornais (que se tornam em desenhadores em estúdios de cinema de animação), aproveitando os primeiros o sucesso popular que os bonecos dos segundos já tinham nos jornais e entusiasmando-se estes últimos com as possibilidades e a universalidade que os primeiros lhes davam.

Mas foi em 1928 que, nos Estados Unidos da América, surgiu um jovem que veio revolucionar o impacto dos "desenhos animados", tendo criado um império que ainda hoje tantos filmes nos dá: Walt Disney e o seu primeiro herói, o "Rato Mickey". Foi Walt Disney que fez o primeiro filme de animação mais longo (longa-metragem), **Branca de Neve e os Sete Anões**, que ganhou muitos Óscares e conseguiu um estrondoso sucesso de público. Inventou muitos processos de melhorar tecnicamente os seus filmes, e foi o primeiro a fazer um filme que misturava pessoas com desenhos animados (**Mary**



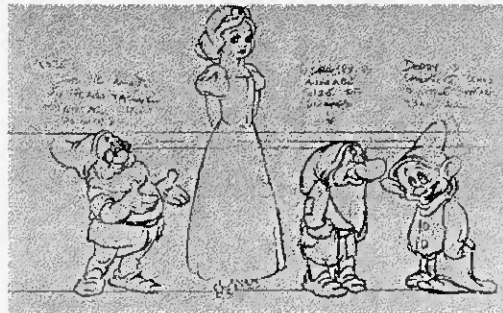
*Foi Edward Muybridge, fotógrafo inglês apaixonado pela fotografia, que inventou a possibilidade técnica de se poder fotografar todos os momentos de um movimento. A partir daqui até à invenção de uma máquina que projectasse estas "fotografias" umas a seguir às outras foi um pequeno...salto!*



*Eis uma sequência de desenhos, também de um salto*



*Émile Reynaud foi um pioneiro do cinema de animação (esta uma das suas primeiras tiras - repara como é semelhante aos exemplos anteriores)*



*Primeiro o rascunho, depois o desenho, no fim o colorir (dois exemplos de Branca de Neve e os Sete Anões, de Walt Disney)*



*Walt Disney criou um mundo de personagens no cinema de animação, e um império no cinema, feito de filmes, livros "aos quadrinhos", a Disneylândia e a Eurodisney, etc...*



*Tex Avery (de quem vês uma caricatura) foi im grande criador de maravilhosos e divertidíssimos personagens, como Bugs Bunny, Daffy Duck, Bip-Bip, etc.*



*Don Bluth tem feito alguma concorrência ao império Disney nos últimos anos, com filmes como A Polegarzinha, o Rato Fievel, Em Busca do Vale Encantado, etc.*



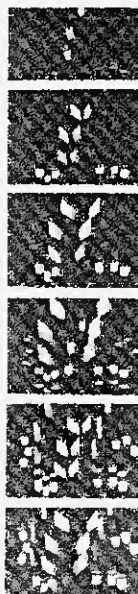
*Robert Zemeckis e Roger Rabbit (transparência)*

**Poppins**, 1965, de que são sucessores filmes como **Quem Tramou Roger Rabbit?**, de Robert Zemeckis, ou **Space Jam**, de Joe Pitka).

Muitos outros cartoonistas e criadores existiram e existem, em todo o mundo (*vê exemplos na coluna do lado esquerdo*). Só que uns têm mais oportunidade de serem conhecidos que os outros, principalmente se forem americanos ou japoneses. É uma pena e uma injustiça, porque há imensos filmes bastante diferentes do que aqueles que estamos habituados a ver.

Há quem se dedique mais ao público infantil, para divertir e entreter, e há quem faça filmes para pessoas crescidas, sobre outros tipos de assuntos e com preocupações mais artísticas, como é o caso do exemplo da figura da coluna do lado direito. Por outro lado, tanto num caso como no outro cada vez mais se utiliza o computador para ajudar ou, mesmo, fazer os desenhos e a sua animação.

O cinema de animação é um dos géneros mais fascinantes e diversificados da história do cinema!



*Cinema de animação como arte gráfica (tira de filme de Oskar Fischinger)*



*Os criadores dos bonecos de "O Estranho Mundo de Jack"*

## XXI - Material utilizado para a 1ª sessão da Rede JCE - Ensino Secundário

1ª sessão - 1º filme

apoio: MALANTA FILMES

## MENOS NOVE



RITA NUNES

Juventude  
Cinema  
Escola

Rede JCE

1998/1999

## objectivos - conteúdos

- |   |   |
|---|---|
| 1. Conhecer o formato da curta-metragem (e a sua linguagem própria) | 1. Narrativa - Acção - Personagens                            |
| 2. Conhecer jovens realizadores portugueses                         | 2. Condicionais da curta-duração                              |
| 3. Combater as ideias feitas sobre o cinema português               | 3. Utilização da cor como meio expressivo                     |
|   | 4. Montagem como artifício para produzir efeitos humorísticos |
|   | 5. Genérico final como síntese formal e narrativa do filme    |

**sinopse**

Baseado no livro de contos "Crimes Exemplares" de Max Aub, por sua vez inspirado em testemunhos reais de crimes contados na primeira pessoa.

**nota crítica**

-8) Longe estão já os "brandos costumes" dos portugueses: na antecâmara do 2º milénio, Portugal é, definitivamente, um país europeu, cosmopolita e... violento... pelo menos a julgar pelo cinema que começa agora a aparecer nos finais da década de 90.

-7) A escolha dos curtos textos de Max Aub e o cinismo corrosivo que lhes está associado é pretexto para juntar a perspicácia literária de um autor maldito a um rápido mergulho na contemporaneidade, senão das lusos vivências, pelo menos das dos lisboetas!

-6) A arte dos genéricos criativos não se esgota com Saul Bass e seu admirável (e caro) grafismo. Esta c-m é um a "prova provada" que no nosso país, e por tuta e meia, pode-se fazer muito melhor. Senão vejamos...

-5) O vídeo como suporte cinematográfico? Que Horror!, dirão os puristas mais ortodoxos. Tecnologia democratizante no totalitarismo artístico, isso sim. Vivam os experimentalistas e todos aqueles que transformam em realidade os seus sonhos mais pessoais!

-4) Minimalismo, simplicidade, despretençiosismo. Uma trilogia apropriada a uma primeira obra destinada a uma imensa minoria (para bom entendedor algumas imagens bastam...)

-3) Quem olha, vê qualquer coisa. Porém, só quem pensa consegue retirar desse olhar material suficiente para construir uma sólida visão do mundo. Não é de quantidade que se trata, é de qualidade.

-2) É um crime não haver neste país uma distribuição equitativa do que nele se vai produzindo. Sim, estou a falar das curtas-metragens!!!

-1) Exemplar o modo como esta nova geração de cineastas está a despontar para o cinema e a dar nas vistas... lá fora...

0) Começa aqui a carreira de um a promissora cineasta.  
*Paulo Jorge Correia, Cineclub de Faro*

**ficha técnica****Menos Nove**

**Realização:** Rita Nunes

**Produtor:** Rita Nunes

**Produção:** Shots

**Argumento:** Rita Nunes, baseada no livro de contos "Crimes Exemplares" de Max Aub

**Fotografia:** Victor Estevão

**Som:** José Manuel Gonçalves

**Montagem:** Helena Alves

**Música:** Sérgio Plágio

**Maquilhagem:** Catarina Melo

**Genérico:** Nuno Amorim

**Adereços:** Sara Graça

**Assistente de Realização:**

Joana Amorim

**Produção Executiva:** Sandra Fanha

**Interpretação (por ordem alfabética):** Anabela Brígida, Carla Vasconcelos, Ivo Canelas, João Grosso, Jorge Andrade, José Airoso, Julie Sargeant, Lúcia Sigalho, Márcia Breia, Margarida Cardeal, Paulo Pinto, Ricardo Aibéo, Rita Blanco e Sandra Faleiro

**Formato:** p/b e cor, vídeo transcrito para 35mm

**Origem:** Portugal, 1997

**Duração:** 11 min.

**prêmios**

Vila do Conde 1997

RTP/Onda Curta 97

Brest 1997

Bruxelas 1998

Algarve 1998

**outras participações**

Festival Internacional de Curtas-Metragens de Clermont-Ferrand (França) 1998

1º sessão - 2º filme

apoio: L. LISOMUNDO



de

Kathryn Bigelow



Rede JCE

1998/1999

## objectivos - conteúdos

- |  |   |
|--|---|
| 1. Testar a capacidade de observação                               | 1. Narrativa - Acção - Personagens  |
| 2. Testar a capacidade de análise                                  | 2. Produção - Produção Norte-Americana - características e breve contextualização |
| 3. Identificar tarefas do produtor na concretização de um filme    | 3. Herói - Anti-Herói - Vilão   |
| 4. Caracterizar o modo de produção norte-americano                 | 4. Plano-Sequência  |
| 5. Reconhecer e caracterizar aspectos técnico-narrativos do cinema | 5. Câmera à mão   |
| 6. Estimular o espírito crítico                                    | 6. Ponto de vista subjectivo  |
| 7. Problematicar o tema do argumento do filme                      | 7. Montagem   |
|  | 8. Genérico   |
|  | 9. Formato  |

sinopse      ficha técnica

No último dia do milénio, na passagem do ano 1999 para o ano 2000, Lenny Nero, um ex-polícia, é agora traficante de gravações contendo memórias e emoções. Um dia recebe uma gravação que contém memórias de um assassinio de uma prostituta. Lenny decide investigar e vê-se envolvido numa espiral cada vez mais profunda de crime, chantagem e violação.

**Estranhos Prazeres**

(Strange Days)

**Realização:** Katherine Bigelow

**Produção:** James Cameron, Steven Charles Jaffe e Larence Kasanof

**Argumento:** James Cameron e Jay Cocks

**Fotografia:** Mathew F. Leonetti

**Música:** Graeme Revell

**Montagem:** Howard E. Smith

**Guarda-Roupa:** Ellen Mirojnick

**Interpretação:** Ralph Fiennes (Lenny Nero); Angela Basset (Lornette "Mace" Mason); Juliette Lewis (Faith Justin); Tom Sizemore (Max Peltier); Michael Wincott (Philo Gant); Vincent D'Onofrio (Steckler); Glenn Plummer (Jeriko One)

**Formato:** 35 mm; 2.35:1

**Origem:** EUA, 1995

**Duração:** 139 min.



## Estranhos Prazeres

Discretamente, Katherine Bigelow tem vindo a conquistar o direito a um lugar entre os mais originais cineastas americanos da actualidade. De todos os seus filmes anteriores, podia-se dizer que, no mínimo “valiam a pena”. A sua entrada no cinema “comercial” – após experiências mais ou menos “vanguardistas” – deu-se com **Depois do Anoi-tecer** (1987), as anacrónicas deambulações de um grupo de vampiros pela América profunda. O efeito era sedutor e concretizado com extrema eficácia, tendo mesmo servido de pretexto para que o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque montasse uma retrospectiva da obra de Bigelow – que então se limitava a três filmes (!). (...)



**Estranhos Prazeres** é um daqueles filmes cuja estrutura mais parece um caleidoscópio. Olhe-se por onde olhar, há sempre algo para ver. Coexistem várias linhas narrativas (cujas relações não são necessariamente evidentes) que no seu todo se conjugam para a pintura de um retrato da cidade de Los Angeles em apocalíptico fim de século – e de milénio. É possível ver no tratamento que Bigelow confere a essas diversas linhas uma hierarquização dos seus interesses: é por isso que a componente que mais directamente se prende com as convenções do *thriller* (a identificação do assassino sádico) é “desvalorizada” pela realizadora, motivando as queixas de quem acha que a história se encontra “mal resolvida”. Mas a consolidar a ideia de que essa vertente é para Bigelow acima de tudo um “pretexto”, surge o facto de a realizadora a concluir antes do final do filme: a descoberta do assassino não é, nem de longe nem de perto, o clímax.

O que verdadeiramente interessa a Bigelow é a “invenção” de um futuro – tudo se passa na véspera do Ano Novo de 2000 – cujas principais coordenadas são já visíveis hoje. Ao invés de investir – como Ridley Scott em **Blade Runner** – num cenário “futurista”, Bigelow constrói a sua Los Angeles apocalíptica a partir da saturação (ideia sublinhada pelas cores da fotografia de Mathew Leonetti) de sinais já vividos pelo presente. Disse Bigelow que não precisou de inventar muito para além do que viu quando participou, como voluntária, na “limpeza” de Los Angeles após os tumultos que se seguiram ao caso Rodney King – segundo contou, “só os confettis é que não existiam...”. Há no filme um paralelismo explícito com o caso – o arbitrário assassinio policial de um “rapper” negro – e é esse o motor que põe em acção todo um mundo à beira de se auto-desintegrar pela sua própria violência. Reflexos porventura simbólicos dessa violência são ainda visíveis na personagem de Juliette Lewis, uma cantora a meio caminho entre P.J. Harvey e Courtney Love, por mais do que um motivo expoentes musicais de uma geração urbana que cresceu “angry without a cause”.

Há também um fabuloso achado que Bigelow utiliza com imprevisto fôlego: as “teletrips”, pequenos “clips” gravados e lidos pelo cérebro, que permitem a cada um ver pelos olhos de outro o que ele sentiu em determinada situação. Mais uma vez a ideia de “saturação”: um mundo em que as imagens foram banalizadas e em que, mais do que “ver”, importa entrar “dentro” das imagens. As “teletrips” são a forma de obter todo o tipo de emoções (assaltos, aventuras sexuais, etc.) sem qualquer risco, permitindo a mesma evasão das drogas. Bigelow integra muito bem esses “clips” na narrativa (a fabulosa primeira sequência, tão mais desarmante quanto ainda não percebemos do que se trata; as “home trips” nostálgicas de Ralph Fiennes; o “documento” da morte do *rapper*), mas sobretudo utiliza-as ainda como expressão de violência: esses momentos correspondem a pedaços de cinema “em bruto”, como que imposto por uma vontade exterior à câmara, e são contribuição fundamental para o alucinante caos proposto.

*Luís Miguel Oliveira in Público, 15.03.96*

## A Realizadora - Kathryn Bigelow

**Filmografia**

1978-*The Set-Up* (c-m) 1983-*The Loveless*;  
 1987-*Depois do Anoitecer* (Near Dark); 1990-*Aço Azul*  
 (Blue Steel); 1991-*Ruptura Explosiva* (Point Break);  
 1995-*Estranhos Prazeres* (Strange Days)

Nascida e criada na Califórnia, nasceu para o cinema através da pintura. Tendo recebido uma bolsa de estudo para o *Whitney Museum's Independent Study Program* em Nova Iorque, onde se dedicou ao aprofundamento dos aspectos teóricos, literários e políticos da pintura. É nesse contexto que vem a conhecer vários artistas que trabalham no campo da instalação video. Está-se em finais dos anos 70 e Bigelow inicia a sua associação com a cena *underground* de Nova Iorque. Em 1978 realiza *Set Up*, a sua primeira curta metragem, e apresenta-a em vários festivais da Europa com relativo sucesso, o que lhe permite vir a receber uma bolsa para a *Columbia University's Graduate School of Film* onde virá a estudar com Milos Forman (realizador checoslovaco que se fixou nos EUA).

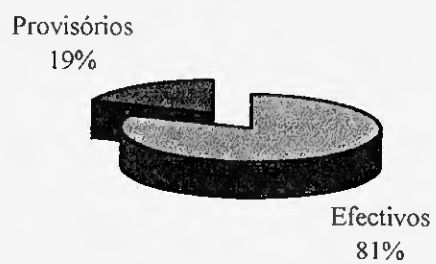
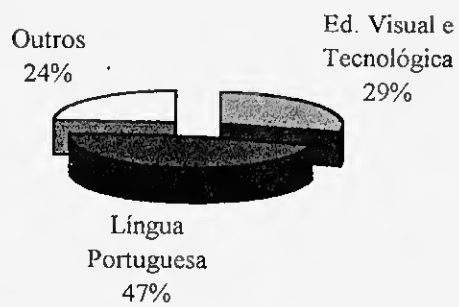
Kathryn Bigelow tem-se revelado nos últimos anos como uma das mais inovadoras cineastas de Hollywood. Ex-pintora, Bigelow combina admiravelmente arte e espectáculo, dando aos seus trabalhos um visual que é também a sua assinatura.

Em 1991, Bigelow realizou o thriller de acção *Ruptura Explosiva*, com Keanu Reeves e Patrick Swayze. Uma *Large Entertainment Pictures*, com produção executiva do então seu marido James Cameron (realizador da série *Terminator*, por exemplo), descrevia os perigosos riscos de uma intensa luta psicológica entre dois homens. Caracterizada pela crítica como a mais masculina das realizadoras, o seu trabalho distingue-se pela sensibilidade e pela extraordinária pujança. «É a mais sensual do mais sensual de todos os meios de comunicação», escreveu o *Chicago Tribune*.

Anteriormente, Kathryn Bigelow tinha dirigido e escrito *Aço Azul*, filme de acção no feminino onde uma jovem agente da polícia (Jamie Lee Curtis) se apaixona por um perigoso psicopata (Ron Silver), e *Depois do Anoitecer*, para muitos a sua obra-prima, filme de vampiros sem alma que vagueiam por uma América puritana e nocturna. Aclamado como "filme de terror poético", o estilo de Bigelow descrito como «sonhador, apaixonado e aterrorizante, uma visão alucinatória do mundo da noite americana que se torna ao mesmo tempo sedutora e devastadora». *Depois do Anoitecer* foi alvo de exibição no *Museum of Modern Art (MOMA)* de Nova Iorque, e Kathryn Bigelow distinguida com uma retrospectiva da sua breve carreira, onde pontifica o seu primeiro filme *The Loveless*, obra que deu início ao culto internacional da sua obra.

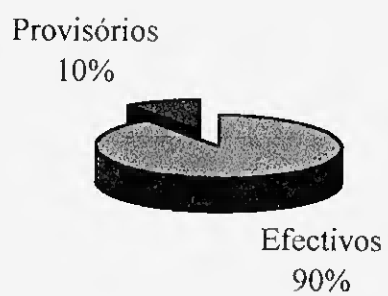
*Hollywood Online's Home Page*



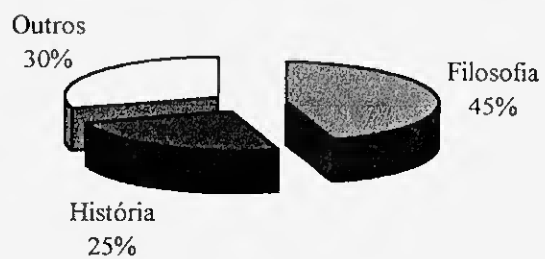
**XXII - Perfil dos professores da Rede JCE no ano lectivo de 1998/99****Escolas E.B. 2º e 3º Ciclos****Categoria profissional****Grupos disciplinares**

### Escolas Secundárias

#### Categoria profissional



#### Grupos disciplinares



## XXIII - Orçamento Programa JCE

### Orçamento Programa JCE - 1998/99

<b>I - Previsão de Custos com Aluguer de Cópias</b>	
1 - Rede JCE	
1.1 - Longas Metragens	800.000,00
1.2 - Curtas Matragens	300.000,00
Total (1)	1.100.000,00
2 - Acções Pontuais	
2.1 - Longas Metragens	870.000,00
Total (2)	870.000,00
3 - Despesas de Transporte e Reclame	
3.1 - Rede JCE	42.000,00
3.2 - Acções Pontuais	49.000,00
Total (3)	91.000,00
<b>Total (I)</b>	<b>2.061.000,00</b>
<b>II - Previsão de Custos com Aluguer de Salas</b>	
1 - Rede JCE	780.000,00
2 - Acções Pontuais	605.000,00
<b>Total (II)</b>	<b>1.385.000,00</b>
<b>III - Material</b>	
1 - Bobines	75.000,00
2 - Cassetes	576.000,00
3 - Fotocópias/Acetatos	
3.1 - Rede JCE	84.000,00
3.2 - Acções Pontuais	145.000,00
Total (3)	229.000,00
<b>Total (III)</b>	<b>880.000,00</b>
<b>IV - Recursos Humanos</b>	
1. Deslocações (Coordenadoras)	
1.1 - Rede JCE	500.000,00
1.2 - Acções Pontuais	230.000,00
Total (1)	730.000,00
2. Colagem e Descolagem de Filmes	104.000,00
<b>Total (IV)</b>	<b>834.000,00</b>
<b>V. Comunicação</b>	
1. Telefone, Fax e Internet	90.000,00
2. Correio	180.000,00
<b>Total (V)</b>	<b>270.000,00</b>
<b>Total (I+II+III+IV+V)</b>	<b>5.430.000,00</b>

Nota: esta previsão não inclui

1. custos com as "festas do cinema" para as escolas Rede JCE (final do ano lectivo)
2. custos com acções de formação para professores integrados na Rede JCE

