

UNDERGROUND

No início dos anos 50 a oposição interna ao regime americano era muito fraca e quase nula. A universidade estava controlada a todos os níveis pelo racismo e pelo conservadorismo. Depois da atribuição de bolsas aos antigos combatentes da II Guerra Mundial e da guerra da Coreia, a política macarthista e as lobbies dominantes davam as regras para assim assegurar a sua "democracia".

A partir de 50, e paralelamente à exacerbação do espírito nacionalista americano com a intervenção soviética nas subversões de Outubro na Hungria, surgem algumas forças que embora desoladas e carentes ideologicamente, tinham em causa alguns pontos da sociedade americana. Respondiam Allen Ginsberg, a poesia Beat, a geração Beat; a o desencadear dum ataque aos valores tradicionais, às instituições.

A crise económica no início dos anos 60 trouxe atrás e si nova intensificação da exploração capitalista pelo aumento do trabalho em ca-

da e consequente aumento da taxa de desemprego (5700 000 desempregados em princípios de 61). A estes factos não era alheia a subversão da universidade, a perseguição na universidade; aqui, a influência da crise económica é importante; desenvolve-se um amplo movimento estudantil que vem a reivindicar uma "democracia" mais humanista, apoiase em Luther King e fundam-se organizações cujo idealismo humanista não deixava de patentear o anticomunismo.

Com o acentuar das condições do sistema as massas estudantis desencadeiam processos de luta mais concretos. Rejeitam o princípio da não-violência, apoiam na acção o boicote aos embargos para a guerra fratricida no Vietnam, lutam contra a discriminação racial, etc. Já não pretendiam melhorar o sistema mas sim transformá-lo radicalmente.

Ao mesmo tempo Timothy Leary faz os seus estudos e experiências com o LSD. O Governo vê-o como um perigo para a "ordem social" e expulsou da Universidade de Harvard. Aldous Huxley, Ginsberg, a geração Beat, as massas estudantis solidarizam-se com Leary. A imprensa leva estes acontecimentos ao conhecimento dos americanos. Para muitos, principalmente para os jovens, o LSD seria uma hipótese de "salvação".

Começa a nascer como que uma contrainformação, surge assim a necessidade de se organizar o destruição a manifestação da Imprensa e dos mass-media em geral contra os valores da sociedade dominante. Surge Imprensa subterrânea, a Pop Art, a pintura Beat. Os lúctus e as excessos do movimento Beat preparavam-se assim cada vez com maior amplitude.

Todos estes acontecimentos, de princípios da década de sessenta, culminam e estão na base do aparecimento do Underground — designação dada a todas as produções contra a cultura oficial e marginalizadas dos circuitos formais de comercialização. A difusão da essência e

—NOVO CINEMA AMERICANO

dos ideais do movimento Underground cedo começou a abstrair através da produção de filmes, de aspectos da tiragem de revistas, etc. O idealismo da corrente, por outro lado, atingiu o seu ponto alto: pregava-se o amor e Deus, sexo e mistério, e a não-violência. Em uma forma inconsequente de combater a ideologia da burguesia.

O NOVO CINEMA AMERICANO

O Novo Cinema Americano nasce inspirado e orientado pelo movimento Underground. Em 66 o NCA é pela primeira vez reconhecido pela organização do New York Film Festival como uma corrente independente. Até essa altura passava importância se tinha dado ao NCA: rapidamente ele passa a ser considerado como um fenómeno particular.

Nesse mesmo ano, Jonas Mekas, a quem chamavam o "capo" patrono do cinema underground, afirmava que a geração Beat não era mais que o reflexo do descontentamento, e em forma de manifestos de acção: "Vamos esmagar tudo aquilo que nos põe a pata em cima...". O sol, essa é a nossa direcção. A beleza, essa é o nosso alarido — não o alarido, nem o sucesso, nem o conforto, nem mesmo a nossa própria felicidade mas sim a felicidade de todos nós. "Não se deixem arrastar pelo sistema".

O pensamento idealista de Mekas desenvolve-se assim do sistema de que fazia parte. Embora não dando uma alternativa válida para combater a "ordem estabelecida" ele ataca alguns dos seus pilares. Relativamente ao cinema, pagava por um "banimento total das regras comerciais, profissionais, técnicas, etc."

Os representantes do Underground recusam na generalidade qualquer tipo de identificação ou de influências culturais anteriores. So-

bre isto. Anos Viciol, na altura director do New York Film Festival afirmava num artigo nos bastidores fortes influências no NCA do antirrealismo da Pop Art, do teatro do absurdo, etc.

Acreditava-se que o NCA seguia de certa maneira a linha da vanguarda surrealista e expressionista Europeia dos anos 20 (Wiene, Pabst, Bunuel) e dos experimentalistas americanos dos anos 40 e 50 (Deren, Allen, Markopoulos), todas estas cineastas.

Em princípios da década de sessenta o NCA desabrocha; um cordão difícil de quebrar ligou o movimento underground ao movimento Beat. Mekas e Viad der Beck desenvolvem nos seus filmes uma determinada crítica social e de protesto que na generalidade é negativa; Jack Smith e os irmãos Kuchar baseiam-se em fantasias andróginas pretendendo assim dar um antidoto para os valores convencionais; Markopoulos, Anger, Brakhage, que debaixo duma ortodoxia mítica e profundamentes subjectiva, criam mundos interiores no domínio do mito; Cavanaugh e a tendência psicodélica pós-64; Warhol e a tendência "documentalista"; Carl Linder e a tendência surrealista, são, todos eles, alguns dos mais importantes representantes do NCA.

RUI CADIMA

NOVO CINEMA AMERICANO

REPÚBLICA 26/9/75

FESTIVAL DE CINEMA DA FIGUEIRA OU O BAZAR DOS ARTISTAS



Antes do mais importa que aqui fique uma breve reflexão: um festival de cinema em Portugal e na Figueira da Foz levam-nos a pensar que alguém está interessado (e muito bem!) em descentralizar as movimentações «culturalizantes» cá do burgo. Assim acontece. O pior é que «las palabras entonces do sirben, son palabras...» como diria Rafael Alberti, e então de nada nos vale nem a «acção cultural» nem a «cultura de Estado».

P'ró ano há mais... E a prova é que a pretendida descentralização cultural transforma-se na «descentralização» (locomotiva) da pequena-burguesia intelectual (de salão) e urbana, de Lisboa e Porto principalmente, rumo à Figueira.

Melhores ventos virão. «Para o futuro, quem viver verá», diz Pasolini. «SALO» inaugurou o festival. «Degradante, repelente, no-jento», foram os adjectivos dirigidos ao filme por um crítico presente — o sr. Jurenev — considerado um dos melhores críticos cinematográficos de Moscovo. Semelhante posição foi defendida pelo Cineclub Universitário de Lisboa, que, para além do mais, considerou o filme «burguês e reaccionário». Esta identidade de opiniões porventura assentará nas teses do realismo socialista Jdanoviano que ambos defendem.

«SALO» é o «descarregar» duma cultura e de uma vitória. Em 1975 Pasolini parafraseava Sade: «nada é mais profundamente anárquico que o poder», e acrescentava: «e isto vale pra todo o poder». No sadismo e no poder político os seres humanos tornam-se objectos. «Saló» é uma provocação à qual muitas vezes não se sabe responder. Mas... se a «exploração de um homem por outro é uma relação sadica»!... A anarquia dos explorados é desesperada; e, Pasolini,

já pelos cabelos, também desesperou. É necessário ver o filme para ver de que maneira.

A cópia exibida na Figueira estava, por assim dizer, riscada. Perguntavam-se as pessoas quantas vezes teria Almeida Santos visto o filme... Bénard da Costa viu só uma vez — confessor-o. Mas... e a comissão etária? E os amigos? Quantas centenas e centenas de portugueses e portuguesas (e amigos) viram «Saló» antes dele ir à Figueira? Definitivamente, «Saló» ou os 120 dias de Sodoma» na Figueira era forçosamente uma reposição.

Extra-concurso outros filmes havia com interesse. Por exemplo **«O caminho do velho Reates para a morte»**, de 71, do argentino Gerardo Vallejo, na altura membro do grupo Cine Liberacion, do qual fazia parte também Fernando Solanas, filme que retrata a situação social duma família da província de Tucuman, no âmbito do cinema documental-político peronista.

«Jonas» de Alain Tanner, filme acabado este ano, é, nas palavras do realizador suíço, uma «comédia didáctica» e também uma síntese de toda a sua obra. Nele, Tanner retoma personagens dos seus filmes anteriores. Um passo em frente no cinema suíço.

«Número deus» de 75 — um Godard mais Godard que nunca — uma nova forma de fazer cinema; um elemento novo: o vídeo-tape. «Número deus» é também o início de um novo Godard: «Six fois Deux» o programa que ele apresentou ao longo de seis domingos na televisão francesa — demonstrou-o. «Eu não dou lições. Aprendi a desaprender; então, forçosamente, ofereço um exemplo, o exemplo do aluno e não do professor». E mais: «Pensar e falar. Bem jogo. E a vida». O rumo está traçado: caminha-se para a descoberta do Cinema. «Primtempa», de Marcel Hanoun, também o justifica.

Dos filmes a concurso, «A viagem dos artistas» de Theo Angelopoulos e «A colheita dos 3 mil anos» do etíope Haile Gerima obtiveram o primeiro prémio ex-aequo. Este prémio enferma uma ambiguidade: enquanto o filme de Angelopoulos possui um intertexto referencial espantoso e difícil de captar em toda a sua extensão — desde conotações Brechtianas, passando pelos acontecimentos políticos da Grécia contemporânea, até às relações existentes entre os personagens e a mitologia grega, tudo lá está — o filme de Gerima, que tem um belo texto literário, peca por um discurso fílmico ocidentizado. Com «placas de prata» foram premiados «Xala» de Sembène Ousmane, «Os embalsamadores» do tunisino Naceur Ktari e «Jeanne Dieleman» da belga Chantal Ackerman. Três obras importantes. «Xala» é uma obra caricatural e humorística que redutibiliza todo o arívismo duma burguesia negra corrupta e neo-colonialista.

Rossellini em «Os Actos dos Apóstolos» é uma obra que põe

em evidência o racismo existente na sociedade francesa para com os trabalhadores árabes (neste caso particular) que para aí emigraram. Como Ktari afirmou este não é um problema que diga só respeito aos emigrantes árabes. Em Portugal o operariado cabe-verdeano é vítima de idêntico racismo. E por aí fora. Pena é que cineastas portugueses tenham a opinião que o filme é completamente nulo». Mas adiante... «Jeanne Dieleman» impressiona pela linguagem cinematográfica, ou pelo discurso fílmico utilizado, se quiserem. A alineação da mulher nas suas tarefas quotidianas está em causa.

«Menções honrosas» foram atribuídas a «Criado para todo o serviço» de Thomas Koerfer e o «Winstanley» dos ingleses A. Mollo e K. Brownlow.

O prémio do júri foi atribuído à obra de Dziga Vertov que esteve minimamente representada na sala do Museu municipal da Figueira. A agência Tass e o «Izvestia» não devem (?) conseguir perceber porquê as últimas «obras de arte» da cinematografia russa tenham sido tenham sido relegadas em favor do «velho» Vertov... Quando na U. R. S. S. de Lénin o cinema era ainda a preto e branco nunca deixou de ser bem vermelho. Agora, bela fotografia não lhe falta, mas (porca mi-séria) o vermelho transformou-se em negro-carvão.

Para onde vai o cinema russo? A burocracia moscovita que responde.

Passamos aos «bastiões» do Festival. 1. Os críticos portugueses presentes, depois de reuniões e reuniões resolveram não participar no júri do festival porque foram «mal recebidas pela organização» porque foram isto, porque foram aquilo... Posição colectiva não assumiram. Individualmente corriam uma «bóca». De tudo isto o que fica? Simplesmente um leve andor no estômago... Mas iso passa... com 10, 20, 30 festivais na Figueira.

2. Os cineastas portugueses, que não... que no júri não participavam. E no fim: «Esta votação é uma fantochada... Este festival é uma fantochada»... E mais isto, e mais aquilo. Tudo nos bastiões. Falou-se numa tomada de posição em conferência de imprensa, que é dela?

Apêndice (em resumo): uma conversa re surdos. No final alguns tinham saudades da presença, naquele bazar de artistas, do ex-director do departamento de Informação da Rádio Difusão Portuguesa, hierarca que se fazia passear nos debates acompanhado da sua garrafa de Vinho da Madeira (a qual esvaziava progressivamente), senhor de quem alguém disse estar a «atravessar um período de visível crise emocional». Pior...

As crises emocionais devem andar em saldo. E se a doença pega para o ano temos um festival (de quê adivinhe-se) em todas as vilas, cidades e aldeias deste país à beira-mar exercitado.

RUI CADIMA

O cinema deste país com alguns pontos — uma batalha com o poder — lutar pelo cinema como — controlo da distribuição

Já lá vão três anos e mais após o 25 de Abril e, pelos vistos, a situação em que se encontra a actividade cinematográfica parece ainda não mostrar sintomas de recuperação de um estado letárgico, ou de quarentena, sem se saber ainda, ao certo, nem como nem porque. Muitos factores contribuíram para isso. Uns com mais importância, outros relativamente secundários. Pressões de fora, do imperialismo americano; pressões de dentro, dos obedientes ao dito talão.

As máquinas, todavia, nem sequer puderam pensar em enferrujar. Foi-se fazendo cinema neste País. Foi-se filmando a realidade do País.

Entretanto, os grandes problemas continuam por resolver...

Mais uma vez se fala aqui do cinema português. Em tempos propusemos — a toda a gente — abrir neste jornal um espaço, tão grande quanto possível, para a abordagem dos grandes problemas da actividade cinematográfica. E pela actividade cinematográfica, pela distribuição, exibição, produção, etc.

Já lá vão uns meses...

Entretanto o cinema português, objectivo de algumas polémicas

«Página Um» — O problema fundamental para os cineastas portugueses, de momento, é o facto de estarem impossibilitados de verem exibidos os filmes que realizaram. Costuramos e começamos a exibir, mas não conseguimos fazer o cinema. É o cinema do silêncio e do invisível. Ou seja, nós fazemos os filmes e depois eles não são vistos. Não são vistos, e isto para mim, honestamente, é uma situação muito triste.

Trabalhadores de cinema, realizamos a nossa autocritica, que passa pelo reconhecimento de uma série de erros, alguns graves, que todos nós fomos cometendo ao longo destes três anos. De facto, as nossas próprias contradições, que nunca foram politicamente resolvidas, nunca permitiram que fosse traçada e seguida uma estratégia sólida e unitária que nos permitisse, a par e passo, não só resistir à ofensiva reacção em curso, como

azedas, move-se num autêntico ianegal. Nesta mesa redonda é dada a palavra a alguns profissionais de cinema, com responsabilidades diversas. Certamente, há que ouvir ainda centenas e centenas de trabalhadores da actividade, e de vários sectores. E espectadores, finalmente, o «sujeito» da história. Com força, tempo e vontade, lá chegaremos. Está aberto o debate!

Nesta mesa-redonda participam: António da Cunha Telles (pequeno distribuidor, cineasta — «O Cerco», «Meus Amigos», «Continuar a Viver»); Alberto Seixas Santos (presidente da C.A. do IPC, cineasta — «Brandos Costumes», «A Lei da Terra»); Fernando Matos Silva (membro da Cinequipa, cineasta — «O Mal-amado»); João Matos Silva (membro da Cinequipa, cineasta — «Antes a Morte que Tal Sorte»); Luís Galvão Telles (membro da Cinequanon, cineasta — «Resistência», «A Confederação», «Liberdade para José Diogo»); Luís Rocha (membro da Prole Filme, cineasta — «Barronhos-Quem tem medo do Poder Popular?») e Rui Sinões (membro da Virver, cineasta — «Deus, Pátria, Autoridade», «São Pedro da Cova»).

cinema na sua qualidade de veículo comercial. É essa preferência que eu acho que é preciso discutir e ver até onde é que se pode chegar. Porque, realmente, o problema centra-se na questão dos filmes de 16 mm que nós temos... como é que vamos exibí-los? Que projectores vamos pôr nessas salas todas que não os têm? Parece-me que o problema não se vai resolver se pusermos os nossos filmes só em salas de carácter situação e a rentabilidade que esse tipo de distribuição dá, não tem a capacidade de resposta necessária. Eu até acredito mais no 16 mm que no 35 mm, em Portugal. No 35 mm, como existe um número de postes de exibição muito limitado, uma cópia de um filme de fundo muito limitado, resolve o problema da exibição. Em 16 mm há filmes que o A cinematográfico tem, que se tivesse 5 cópias as 5 cópias circulavam (ou até 10 ou mais).

foi-se aviltando sucessivamente e está de tal maneira degradado que entre um filme por e aquilo a que se chama cinema (e que é e nas salas) existe uma diferença abismal. É te que o espectador habituado a consumir tipo de produto fica condicionado a ele e to, «intoxicado». Como é que esse espeto, pode aceitar o filme português? O filme

As novas, filmes só em salas de exibição popular, em condições, em salas de bairro, em fábricas, etc. Esse é um outro tipo de exploração que também terá que ser organizado, mas em circuito paralelo.

tempo, e longeiramente pensada, da parte dos monopólios da Distribuição e Exibição.

A indefinição de como isso tudo poderá ser feito, que tipo de ataques é que vamos desenvolver, etc., é uma questão que, pura e simplesmente, se vai prender com aquilo que já se disse e que é de ordem política. Ou seja, vai haver uma guerra política. E nessa batalha como o poder político que nos teremos que definir. É aí que, unitariamente, vai ser a nossa grande batalha.

Luís Rocha — De facto a nossa guerra vai ser travada em duas frentes. E isso é que é muito importante.

Se os nossos filmes não forem vistos, fácil é dizer que o dinheiro que o Instituto Português

Luís Rocha — De facto a nossa guerra vai ser travada em duas frentes. E isso é que é muito importante.

Luís Rocha — De facto a nossa guerra vai ser travada em duas frentes. E isso é que é muito importante.

Se os nossos filmes não forem vistos, fácil é dizer que o dinheiro que o Instituto Português

A. Cunha Teles — Eu queria pegar precisamente nesse ponto. O que me parece é que a dita empresa que nós pensamos formar não tem como objectivo único exibir filmes em salas comerciais ou melhor, salas de tipo comercial. Acredito mais que a chamada exibição não-comercial dê uma maior rentabilidade aos filmes portugueses que qualquer outra.

co do Estado, que as próprias organizações coletivas de trabalhadores — as cooperativas — não têm autonomia nem viabilidade económica sem o apoio do Estado e que, neste momento, essa contradição é mais terrível do que nunca e a sua supremação passa por um consento muito lucido e ponderado entre nós todos e o poder.

de Cinema gasta com o cinema português é dinheiro deixado à rua e que a gestão do IPC desde o 25 de Abril até agora tem sido sempre uma «gestão ruínosa»...

E necessário uma aliança directa com as organizações de trabalhadores para pôr de pé uma estrutura de distribuição no País que possa ser rentável (no fundo, é um não-comercial que acabará por ser mais rentável que o próprio «comercial» convencional). Penso que até agora têm havido grandes dificuldades porque todos nós, sobretudo a esse nível, não temos estruturas. Mesmo o «Animatógrafo», que eu dirijo, e que tem muitos filmes em 16 mm, que tem inúmeros contratos e portanto conhece muito bem a

A aplicação prática imediata desse consento será o pôr de pé de dois pilares fundamentais para a nossa actividade: a Empresa de Distribuição/Exibição para o filme português e a regulamentação do IPC que lhe deve permitir, de

Atinge-se, depois, um segundo objectivo, dizer que o público não gosta do cinema português... Atinge-se, em terceiro, esse ainda mais grave, que eu considero antinacional e antipatriótico, que é negar a existência do cinema português e ao mesmo tempo negar a nossa própria existência como criadores de cultura em língua portuguesa. Penso que isso corresponde a uma estratégia organizada que tem, para mim, como fim último, a tomada do poder pelo patronato do IPC. Portanto, neste momento ou nos organizamos para constituir uma empresa de distribuição e exibição que nos permita distribuirmos os nossos próprios filmes ou realmente não vejo que futuro teremos como realizadores ou que futuro terá o cinema português. O que é facto é que mesmo que consigamos pôr essa estrutura de pé penso que em menos de cinco anos não tiraremos os frutos culturais e económicos da acção de uma sociedade deste tipo.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

Luís Rocha — Subscrevo integralmente a posição e queria pegar nela para falar de duas coisas que ele não focou. São elas, a questão do poder político e das contradições no seio da actividade.

S is

político actual

ultura

os trabalhadores

os cinemas, das cooperativas, etc., não?

LUÍS ROCHA:

«Pêr de pé os dois pilares fundamentais da nossa actividade: a empresa e Distribuição/Exibição para o filme português e a reestruturação do IPC.

elo menos, para começar a andar, de uma

Eu Simões -- Em todo o caso fica uma

descentralização e alargamento do nosso parque

Cunha Teles -- Eu queria corrigir uma

F. MATOS SILVA:

«Vai haver uma guerra política. É, nessa batalha com o poder político que

predominantemente ao cinema de qualidade.

Luís Galvão Teles -- Esses «irracionalismos»

Rui Simões -- Eu só queria dar aí uma

va económica, é um erro débil, um erro infantil...

Luís Galvão Teles -- Pois, eu na minha inter

...o facto que foram também
...e retiradas.
...quando eu vejo um filme político
em carácter que não vai ao encontro das
...do Poder actual, posso-me também interro-
...de facto, os meus filmes, ou os filmes
...collegas que vão no mesmo sentido
...neu, porque temos outra maneira de ver
...as, quer dizer, nós não podemos ser todos
...ao Poder, portanto, se contestamos de fac-
...Poder, temos que ver se os nossos filmes
...mer democraticamente distribuídos, se po-
...r a vida a nota voz como é cuidada pelo

...A:

...a nossa existência como cidadãos
...onde a uma estratégia organizada

...inteiro ao nível dos outros sectores: nos
...is, na rádio, etc., cada vez menos, é certo...
...ra nós podemos nem sequer existir. Porque,
...cto (e isso acontece com o meu filme),
...ele está, está bloqueado. Portanto, o meu
...não existe totalmente. E isto é censura.
...censura que é de conteúdo pode
...ma censura de forma a criar um tipo de
...ização de destruição de filmes. Eles podem
...star nada interessados em que hajam alguns
...tas que não ficam os tais filmes de que
...fer político gosta. E essa divisão eu acho
...muito importante de discutir porque, para
...é a base da boa vontade nessa ou não,
...dar para a frente.

...Sebas Santos — Temos estado a abordar
...enas importantes mas de modo um pouco
...rial. Para mim a questão de fundo está em
...que atitude no domínio das grandes opções
...tas e económicas o Governo actual, eu o
...rno que a curto prazo sairá dos acordos

Rui Simões

João Matos Silva

Alb. Sebas Santos

«Nem antes nem depois do 25 de Novembro houve qualquer tipo de política
que levasse os nossos filmes ao público.
O meu filme está bloqueado. Isto é censura.»

RUI SIMÕES:

...omunhões suoupanas, ao aumento das ca-
...dências no trabalho, a um maior cansaço. São
...um filme que é interessante mas que não tem
...uma grande audiência de público ele paga o

...mesmo que um grande sucesso comercial. Este
...sistema fiscal português atinge brutalmente o dis-
...tribuidor de um produto cultural mais difícil.
...O que é um facto é que o grande filme comercial
...de grande consumo tem um sistema que lhe é
...favorável como talvez não haja em mais parte
...nenhuma do mundo.

...As dificuldades da distribuição comercial re-
...sultam do facto das rivalidades entre os grandes
...grupos da distribuição ainda não terem acabado.
...Eles continuam a agir como se estivessemos nu-
...ma fase ascendente do capitalismo, numa fase
...marcelista com dólares de Angola dispartando
...entre si os filmes a preços exorbitantes. Admira-
...me que eles ainda não tenham sequer tido a
...lucidez de fazer uma espécie de «arranjo» para

LUÍS GALVÃO TELES:

«A contradição mais importante é que nós não podemos de facto construir
nada se o Governo não se dispuser ele próprio a assumir as suas responsabilidades
político-culturais, apoiando-nos. E nós temos que lutar e bem por isso. É um
direito constitucional.»

...podem sobre viver... Isso é que é de espantar.
...Portanto, as dificuldades que têm não é por causa
...dos 15 por cento que entregam ao IPC (mas
...que cobram do público) é, isso sim, resultante
...das rivalidades existentes entre os vários grupos
...económicos uma vez que alguns deles ainda pu-
...tendem, apesar de tudo o que se passou neste
...país, hegemonizar completamente o mercado.

...A. Sebas Santos — Quando falava no irracio-
...nalismo capitalista estava a pensar, por exemplo,
...que Portugal importa aproximadamente 400 fil-
...mes por ano. Na provincia, na melhor das hipóte-
...ses, passam 150 filmes. Existe assim um exceden-
...te de 250 filmes que vão ser absorvidos por
...duas ou três cidades e que têm por único objecti-
...vo assegurar uma rentabilização máxima das sa-
...las onde os lucros podem ser mais elevados. Para
...garantir a rentabilidade da sala procede-se a
...uma rotação acelerada dos filmes e semanalmen-
...te assassinam-se dezenas deles. Os distribuidores
...falam sempre das poucas semanas que o filme
...português faz, mas nunca nos dizem qual a per-
...centagem dos filmes por eles importados que
...ainda está mesmo tempo no cartaz. Seria uma
...informação muito interessante.

...venção utilizei, de facto, um certo humor...

Luís Rocha — Bom, eu volto a colocar aqui
a contradição mais importante, em minha opi-
nião, deste processo todo: é que nós não podemos
de facto construir nada se o Governo não se
dispuser ele próprio a assumir as suas responsabi-
lidades político-culturais, apoiando-nos. E nós
temos que lutar e bem por isso: porque o Gover-
no cria as condições necessárias para que o nosso
trabalho cultural de produção, distribuição e exi-
bição seja um facto. Nós como trabalhadores
temos constitucionalmente o direito ao emprego.

Luís Galvão Teles — O que eu queria dizer
precisamente é que o IPC e o Governo não
têm nada que se preocupar (por razões de fundo
e nas circunstâncias actuais) com os problemas
da racionalização do capitalismo, dos mono-
pólios da distribuição e exibição, tem é de facto
de se preocupar com os problemas do cinema
português.

A. Sebas Santos — Mas é que eles não estão
completamente separados, Luís. Porque o proble-
ma fundamental do filme português, neste mo-
mento, é a sua exibição e tu não tens cinemas
suficientes para o exibir e que eu saiba há apenas
meia dúzia de salas nacionalizadas que nem se-
quer controlamos. Na fase actual tem de tratar,

gostes eu não, com os monopólios da distribuição
e exibição como lhes chamam. Temos poucas salas
e más, tens um produto feito, e já aqui foi dito
em 16 m/m, para salas que estão na sua quase
totalidade equipadas com 35 m/m. Portanto eu
procedes à ampliação dos filmes ou tens que
rever todo o problema do equipamento. São lar-
gas centenas de contos para não dizer largos
milhares, já temos os filmes, faltam-nos os pon-
tos de difusão. Temos a carroça à frente dos
bois... temos mesmo montes de carroças à frente
de bois...

Luís Rocha — Onde, nota-se uma grande
carência de bois...

NO PRÓXIMO NÚMERO:

Continuação da mesa-redonda
— a questão da reserva de mercado
— o Mercado Comum do filme de língua
portuguesa e espanhola
— a relação cinema-televisão

O cinema deste país com alguns pontos ■ RTP, ao serviço do impo ■ IPC, árbitro das várias t ■ A questão da reserva de

mesa
redonda

Publicamos hoje a segunda parte da mesa redonda sobre os problemas mais candentes do cinema português pós-25 de Abril.

Certamente que o conjunto das opiniões aqui expressas não serão idênticas às dos restantes trabalhadores da actividade cinematográfica em Portugal.

Tentaremos ouvir mais vozes (discordantes ou discordantes) sobre todos estes problemas aqui tratados e, ainda, sobre outros que não tenham sido, porventura, aqui abordados.

Esta uma das pistas para todos avançarmos na direcção de um cinema português popular e antirracista. Na direcção de um cinema de massas, de um cinema que não seja unicamente compreensível e discutido pela elite semi-intelectual deste país. De um cinema não alienante, de um cinema que faça esquecer grandes êxitos de bilheteria tais como «Chove em Santiago» ou «Dona Flor e os seus Doze Mariãos». Que podemos fazer muito melhor é a nossa opinião.

E isto nunca esquecendo que «Tras-os-Montes» é um exemplo para o mundo. Um exemplo de trabalho e amor pelo povo.

Página Um — O Luís Galvão Teles, antes quer voltar um pouco atrás, poderia aproveitar para fazer o ponto da situação no início desta segunda parte...

Luís Galvão Teles — Gostava de voltar um bocadinho atrás porque nós temos um certo hábito, infelizmente, de começar a falar à frente das mais em relação às pessoas que nos ouvem ou que nos leem.

E evidente que não é possível, aqui, estar a fazer-se a história dos pormenores todos que as pessoas desconhecem e que são importantes para a compreensão desses problemas. Por isso

flectir sobre o Instituto. Para preparar o assalto de gajós que irão dizer: «isto agora conhecemos, vai ser diferente, isto vai ser agora muito rentável, venha mas é o nosso...» E tu sabes bem quem são eles, são os tipos que, como dizia o nosso camarada António Macedo, importam o whisky e querem dirigir o Instituto do vinho do Porto... Vamos lá ver se estas coisas se percebem, se a gente define as coisas. E que eles falam muito, falam muito, mas o 15 por cento que eles dizem que é «o nosso dinheiro», é ao fim e ao cabo, o dinheiro do contribuinte, é o dinheiro de todos nós. Eles falam muito do dinheiro que vai parar à produção, no dinheiro que vai para «esses filmes horríveis» mas nunca falam, que eu me lembre, nos 7,5 por cento que a lei parece que ainda consagra e que se chama o «fundo empresarial», do qual nunca pres-taram contas e que hoje já devem ser uns largos milhares de contos.

Os nossos filmes podem não ser vistos, mas estão lá. Existem, estão lá no celulóide. Agora salas novas feitas com esses 7,5 por cento de incorporação para o fundo empresarial é que eu não conheço nenhuma. Gostava que me dessem contas desses largos milhares de contos que eles já meteram no bolso desde que o adicional existe e é cobrado. Porque esse de certeza que é cobrado e vai para os bolsos dos exibidores. Onde está ele?

Luís Rocha — Quería pegar nas palavras de Luís para precisar uma coisa que me pareceu que não ficou clara na intervenção anterior. Na primeira intervenção, sobre o período de 25 de Abril.

forma global e unitária. Parecia-me que a «Film-coop», pelas características que apresentava, não ia cumprir, de forma alguma, essas premissas. E o que é evidente é que a sombra da «Film-coop» poderiam começar a surgir outros projectos similares e a força que eu suponho que apesar de tudo pode ter uma actividade global de todos nós, quanto a mim, ir-se-ia perdendo.

Página Um — Falou-se, entretanto, no problema da Televisão. Sobre ela e sobre o que ela tem a ver com o Cinema, digam-nos muita coisa a dizer.

J. Matos Silva — Pois, parece-me que chegou a altura de levantarmos essa luva. Esse silêncio tem de ser quebrado. Já nos remetemos a esse silêncio há demasiado tempo para que essa questão não seja levantada. Se a Televisão teve anteriormente uma atitude de apoio (que é a atitude que lhe compete em relação à produção externa do filme português), essa atitude modificou-se e para pior. Nós não vemos da parte de quem

João Matos da Silva — Gostaria de milhares de contos que os exibidores já

mos is -- Parte III

rialismo

ndências

mercado

Luis Rocha — Eu quero ir mais longe em relação à RTP. Neste momento, de facto, é claramente visível o projecto cultural da Televisão portuguesa. E, de facto, um projecto cultural pura e simples lavagem ao cérebro ou de o adormecimento. Eles não têm neste momento o mínimo de respeito seja por valores culturais, seja por determinado tipo de trabalho que informação quer de formação do seu público espectador. Há que denunciar — e violentamente — o carácter antipatriótico e antinacional da P. e mais: o perfeito servilismo que a RTP demonstra em relação ao imperialismo. Bem evidente sobretudo no sector de informação. Portanto, há que denunciar claramente o papel da P. e sobretudo a maneira boçal como eles tratou os cineastas portugueses. Nomeadamente o seu director de programas, que não sabe ninguém, que se está perfeitamente nas mãos para todo este tipo de problemas e que põe, tranquilamente, uma política de co-optação com estrangeiros mas não com portugueses.

me me dessem contas dos largos
am 20 bolso!

Um — Ultimamente deu-se a

o problema do cinema português, isto é, todos nós vamos estar definitivamente a produzir milhões filmes e a ser vistos por milhões e milhões de espectadores, está-se a cometer, quanto a mim, um erro de análise grosseiro. Antes dos brasileiros, interessa-me, em primeiro lugar, que oito milhões de portugueses vejam os meus filmes. E isso que neste momento me interessa. Se, depois, por tabela, não sei quantos milhões de brasileiros nos podem ver e pagar bilhetes e não sei que mais, então, encantados da vida.

Portanto, a reserva de mercado, neste momento, que vem por acréscimo a esta questão, é uma medida que acho que nós devemos ponderar, que — penso — não deu grandes resultados no Brasil, para além de colocar a produção nas mãos da distribuição capitalista e imperialista. De qualquer das formas não sou absolutamente contra a reserva de mercado. Acho que isso deve ser ponderado. E alerto as pessoas contra o projecto do Mercado Comum do filme de expressão portuguesa e espanhola, que, de facto, me parece uma ideia ótima, cheia de possibilidades de nos ajudar a nós todos a resolver os problemas da produção de cinema, mas que, à partida, me merece uma grande desconfiança por ver nesse projecto envolvidos países com carácter expansionista e ferozmente imperialista.

Página Um — Em relação à reserva de mercado cá em Portugal, dizia-se no texto das cooperativas saído a público em Agosto último, que o IPC estabeleceria as condições de cada

próprios e graves para resolver (o controlo do adicional, por exemplo, está atrasado) que passam pela computorização dos seus serviços estatísticos e não só.

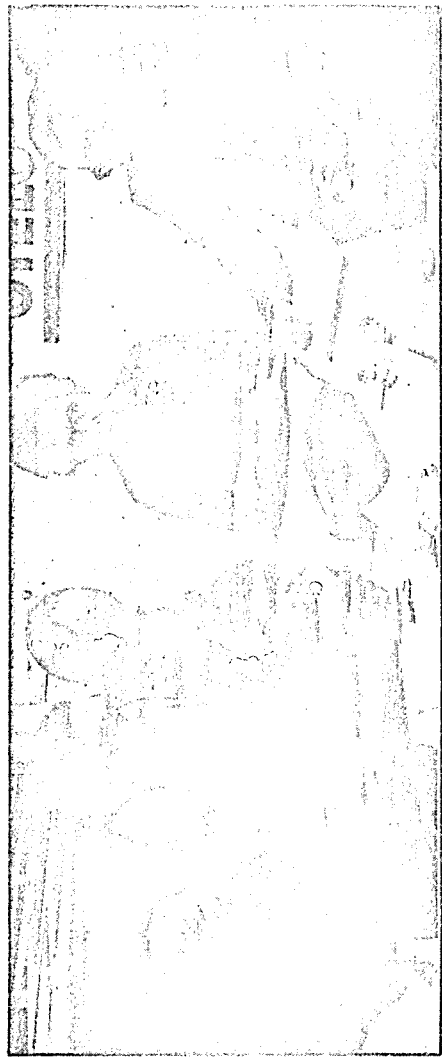
Luis Galvão Teles — De qualquer maneira o IPC, a não ser que faça uma interpretação demasiado legalista deste diploma, podia perfeitamente fazer — para abrir a questão da contingência — um cálculo em função dos últimos dados existentes relativos a 74 ou ao último semestre de 74/primeiro semestre de 75, que pecariam necessariamente por defeito.

A. Seixas Santos — Aceitando como hipótese de trabalho essa tua proposta, resta saber que filmes deveria o IPC integrar no contingente e se isso resolvia os problemas que temos. Para além da questão do formato de 16 mm, há a considerar as características específicas (documentários, filmes de intervenção) de um número muito elevado dos filmes produzidos. Perguntem-me se «A Lei da Terra» do Grupo Zero a que pertence, «Gente do Norte» da tua cooperativa, «Calvada segundo S. João, o Baptista» aqui de João Matos Silva, incluídos no contingente e a passarem em salas com um público, condicionado por anos de «outro cinema», não teriam como consequência cortar de vez a ponte já frágil que liga o cinema português à distribuição e exibição comerciais.

A. Cunha Teles — É evidente que a reserva de mercado não é a varinha mágica que vai resolver todos os problemas...

Luis Galvão Teles — O que é um facto é

ano foram concedidos cerca de 45 mil contos, entre participações financeiras e empréstimos à produção, quando se sabe que o Instituto tem cerca de 80 a 90 mil contos por ano e tem de intervir noutros sectores (e não temos estado até aqui a falar de outra coisa senão do sector da distribuição e exibição que consideramos decisivo), e sendo subido que as receitas da produção não vêm a curto prazo, é evidente que vai haver um longo período de investimentos com lucros, se os houver, limitados. E preciso encontrar, na minha opinião, meios financeiros para a produção de filmes fora do Instituto, até porque me parece que um dos principais focos de conflito hoje existente no cinema português está ligado ao aparecimento de um elevado número de novos cineastas ou candidatos a cineastas — a seguir ao 25 de Abril ouviu-se com mais força o «queremos fazer cinema!», que se tinha dito modesta e timidamente no Centro Português de Cinema, no início dos anos 70. Esta tendência que é salutar não pode encontrar soluções recorrendo-se exclusivamente aos cofres do IPC. Porém-se, portanto, e a meu ver, duas alternativas. Uma, e eu próprio já tive ocasião de a abordar com a Administração da RTP, era a de se estudar um acordo de co-produção anual IPC - RTP. Simplesmente este acordo ao assinar-se teria de ser, pelo menos, equitativo, ou seja, a participação global do Instituto não deveria ser superior à da RTP, porque temos de pôr termo a situações que são inaceitáveis, como seja o IPC participar financeiramente em produções de cinema que não em condições mínimas de produção e de



mercado Comum do Filme de expressão portuguesa e espanhola. Seria interessante abordar também estes dois pontos na medida em que se são bastante polémicos.

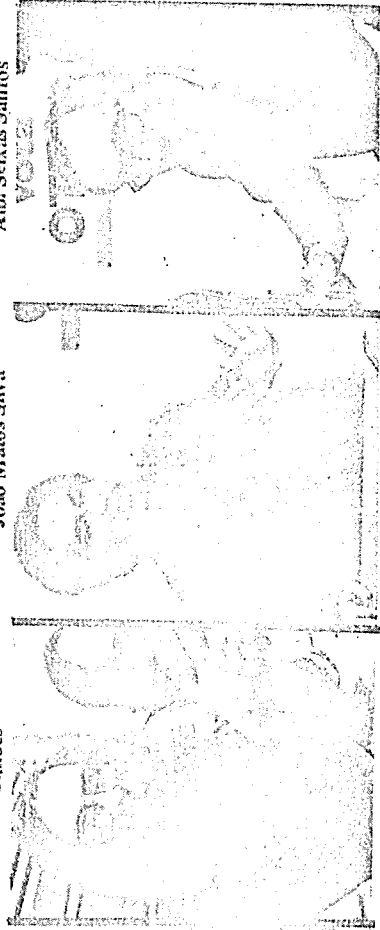
Luis Rocha — A reserva de mercado surge para muito à luz com a possibilidade de criação do Mercado Comum do Filme de expressão portuguesa e espanhola, projecto que eu penso que deve ser cuidadosamente pensado por todos nós.

Não é segredo para ninguém que o Brasil actualmente, um sub-imperialismo. E isto, quer para a América do Sul quer, sobretudo, para a África. Portanto, suponho não estar a cometer um erro quando digo que a Embrafilme tem uma política cultural de carácter expansionista.

Fernando Matos Silva — Os cineastas têm uma noção exacta, política e ideológica, de como se pode controlar os meios de produção.

de carácter imperialista. Não é segredo para ninguém que dos cem filmes que actualmente são produzidos no Brasil ao longo do ano, 90 por cento deles, 90 filmes, são de facto aquilo que os brasileiros chamam «porno-chanchadas». Imaginamos que o projecto político subjacente à criação do Mercado Comum do Filme de expressão portuguesa e espanhola é um projecto extremamente importante mas mais complicado do que parece: de facto, é perfeitamente utópico pensar que Portugal pode competir com o Brasil nas condições semelhantes num mercado deste tamanho. Não é segredo para ninguém que o Brasil não quer entrar em Portugal porque essa é a melhor maneira de, neste momento, entrar em África. O Brasil está a ter dificuldades de penetração nos países de expressão portuguesa em África e sabe que através de Portugal encontra a forma mais segura de lá chegar. Portanto, quando de repente enbandeira em arco pensando-se que o tal Mercado Comum do Filme vai quase resolver

Rui Simões



nacionais e equiparados de lor as metragens que cada recinto de cinema em funcionamento em território metropolitano deveria cumprir durante o ano cinematográfico seguinte». A transcrição é do artigo 62.º do Decreto-Lei 286/73. Entretanto perguntava-se: — «O dia 31 de Julho já passou, que fez o IPC?»

A. Seixas Santos — Noutro lugar já falei dos problemas que isso levanta e aqui mesmo já acentei a inadequação técnica hoje existente entre o formato da maioria dos filmes e as salas que os poderiam passar, mas talvez convenha recordar que a citação feita pelos colegas das cooperativas era lacunar. Isto é, transcrevia-se

apenas uma parte do decreto, e não a sua totalidade, e o conjunto era muito mais complexo, implicava a criação de serviços ou dentro do IPC ou na Direcção de Serviços de Espectáculos que fizessem o controlo do número de sessões efectuadas em cada cinema do país e, a partir daí, se definiria um contingente. O controlo deveria começar um ano antes da data da entrada em vigor do sistema do contingente. Ora é evidente que esse controlo não foi feito (não estou interessado em me defender mas sempre recordo que não estava no Instituto nessa altura). Além disso proceder ao controlo é difícil, complicado e oneroso. Se o sistema for montado no Instituto, cria-se ou alarga-se inevitavelmente mais um serviço no Instituto, burocratiza-se ainda mais uma estrutura já de si pouco flexível e aumentam as críticas daqueles mesmo que defendem o contingente. A tomar-se por bom o sistema ele deveria, talvez, ser feito através da Direcção de Serviços de Espectáculos, mas esta tem problemas

João Matos Silva

Alb. Seixas Santos

Luis Rocha — Há que denunciar a maneira boçal como a RTP, nomeadamente o seu director de programas, tem tratado os cineastas portugueses.

agens numa fase de transição, enquanto não existem as estruturas de distribuição e exibição no cinema português. E uma arma que não deve ser esquecida.

Quando entram a contiguação é uma arma que devemos utilizar (ela está prevista na lei de cinema) para poder dar alguns frutos, embora tenha também as suas desvantagens. A reserva de metragem também uma coisa a não ignorar, etc. Há momentos uma série de frentes das quais me parecem ser essas as principais, embora, como é evidente, a pedra de toque seja a Empresa de Distribuição e Exibição controlada pelos trabalhadores — em relação à qual o poder político não terá outro remédio senão apoiar, sob pena de ficar com o peso na consciência (se é que tem consciência) de aniquilar o cinema português.

Luis Rocha — A contiguação só deve ser pensada como um mecanismo legal, paralelo, de facto, à criação urgente das infraestruturas de que nós necessitamos. E essas infraestruturas têm que ser pensadas de pé com as características que nós temos, ou menos, temos estado a ver. Ou seja, para começar, para estar lá ao lado...

Luis Rocha Teles — Para além do ponto a que nós chegámos, penso que em relação à produção não há nada a dizer pois as perspectivas não são muito ramosas a curto e a médio prazo. Porque não só as estruturas não acompanham a produção, como, inclusivamente, as condições em que nós vamos ser obrigados a fazer filmes não são de tal maneira dramáticas que ou vão levar à degradação dos filmes ou à degradação daqueles que fazem os filmes, particularmente as cooperativas produtoras dos fil-

A Cunha Teles — Pode haver condições para que todas as pessoas que actualmente trabalham na produção possam viver do seu trabalho e efectivamente.

mes que para eles acabarem terão de fazê-lo, talvez, à custa do sacrifício da sua própria existência. O que é uma situação perfeitamente absurda que não grande ser escamoteada.

A. Seixas Santos — A resolução da questão que levantas passa, talvez, por duas alternativas ambas com riscos. É evidente que a receita anual do IPC — não sei se se aumente o adicional ou não — ou outro sistema de taxaço mais pesado, não poderá nunca garantir que todos os cineastas portugueses fiquem. Quando este

«Amor de Perdição» em que a RTP com um investimento de 2 mil e poucos contos obtém praticamente o exclusivo de todas as produções lucrativas (direito de estreia na Televisão, distribuição da série nas televisões estrangeiras, etc.) e o Instituto que investiu mais de 10 mil contos não retira desse dinheiro quaisquer vantagens. Tive ocasião de chamar a atenção de um administrador da RTP para este facto, mas não me respondeu que a Televisão era, quando muito, um centro de difusão de cultura e não de produção de cultura. Registei, mas com afirmações ditas a RTP compromete, ainda mais, uma imagem que dia a dia se degrada. As condições leoninas que a Televisão tem imposto contratualmente ao produtor externo só não deram ainda casos de contencioso porque o Instituto tem ultimamente andado a subsidiar generosamente a RTP, situação que, de modo algum, pode continuar. A relação Cinema-Televisão devia, aliás, ser estudada por uma comissão mista e o Governo devia assumir posição nesta matéria porque essa relação não se situa apenas ao nível da produção, passa também pelas infra-estruturas técnicas. Neste momento, como é sabido, o único, estúdio profissional existente no País, o estúdio da Tótil, vai ser destruído. A RTP, por seu lado, prepara, ao que parece, a construção de um complexo que incluirá estúdios. Numa altura destas, em que tanto se fala de austeridade, o mínimo que seria de esperar era que o Governo convidasse o IPC e a RTP a estudarem em conjunto o problema das infra-estruturas técnicas porque ele diz respeito a dois meios audiovisuais que vão utilizar em muitos casos meios técnicos idênticos e porque, para além de existirem no estrangeiro (na República Federal Alemã por ex.) complexos

mistos, o intercâmbio estético e tecnológico entre o cinema e a TV é hoje cada vez maior. Ainda aqui há uma planificação a sério ou haverá um dispendio inútil de dinheiros públicos, não sendo sequer certos, bem pelo contrário, que desta divisão de esforços surja algum benefício.

Rui Simões — E tudo uma mentira total. «Eles» deram mais de 600 contos para o «Deus. Pátria, Autoridade», é «deles», e nunca o passaram. E tudo uma fintocheda.

Continua na pág. 25

de trabalhar com...
so desejo...

F. Ribeiro — «Em plenário realizado nos fins de Agosto passado e por votação secreta foi eleita a actual comissão de trabalhadores composta por três ele-

lhadores, roubaram um obra e deixaram o "hid" tanto a trabalhar. Nunca be quem praticou esta barba. Mais ou menos nesta fizemos uma festa para os lhadores e familiares e dos 15 dias houve o p incêndio.

E claro que ficámos pr dos, mas de maneira n

Ambar

Em conferência de imprensa, trabalhadores da A par denunciaram a tentat patronal de proceder a des dimentos selectivos como i ao por objectivo o desmuntar da organização sindical interior da empresa, como l va o facto de entre eles figu ram dirigentes e delegados sindicais. Os trabalhadores gem o pagamento de salu aristas (desde 31 de Juli a actualização de todos os das dimentos e a realização de pletário na empresa.

Conformidades

D. E. operários «Conformidades» formid didos sem justa causa parão, por terem es em greve no mês pas reivindicando o pagam dos salários.

Os trabalhadores n receberam os salários na af tura devida, e, além disso, estes eram-lhes pagos por meio de vales e às pres-

Mesa-Redonda

Continuação da pág. 17

Rui Simões — «Eles» deram mais de 600 contos para o «Deus, Pátria, Autoridade», é «deles» e nunca o passaram!

A. Seixas Santos — Este um dos pontos. O segundo diz respeito à co-produção que tem em muitos aspectos, os mesmos riscos da reserva de mercado que já foram abordados pelo Luís Rocha. É indispensável estudar os acordos de co-produção a estabelecer, mas também têm que se estudar os mecanismos de protecção à produção portuguesa para que ela não seja completamente esmagada pelos interesses financeiros do co-produtor estrangeiro.

L. Galvão Teles — Só que tu não podes, de maneira nenhuma, estar a obrigar ou a condicionar o plano de produção para este ano (que ainda por cima entrou em vigor com nove meses de atraso) a coisas que são puramente hipotéticas, como o caso da co-produção. Como sabes, sejam quais forem os riscos, uma das coisas essenciais para se fazer uma co-produção é que haja um acordo de co-produção. Ora Portugal não tem nenhum acordo de co-produção com o estrangeiro...

A. Seixas Santos — Tem. Tem com o Brasil.

A. Cunha Teles — De qualquer maneira isso é grave ainda não ter sido feito até porque houve países, caso da França, por exemplo, que fez diligências, embora a título particular, para fazer mais do que um acordo de co-produção — um acordo cinematográfico com Portugal para permitir ao milhão de portugueses que trabalham em França uma aproximação ao filme português, abrindo condições de apoio à difusão do nosso cinema. O que é lamentável é que essa iniciativa não tenha tido seguimento da nossa parte.

Outra coisa: penso, ao contrário do que o Seixas afirmou, que existem efectivamente condições para que todas as pessoas que actualmente trabalham na produção possam viver do seu trabalho e efectivá-lo. Penso que os meios financeiros que tem o IPC anualmente dão largamente para toda a gente que está no cinema poder fazer os seus filmes e trabalhar. Evidentemente com duas condições: uma é que exista uma difusão dos filmes que os rentabilizem nem que seja parcialmente — porque, é evidente, se há 50 mil contos para investir na produção todos os anos, se os filmes se rentabilizarem mesmo a 50 por cento num primeiro ano, no ano seguinte já há 75 mil contos! Portanto, o conjunto de meios financeiros que haverá para a produção vai aumentando todos os anos. Isto é o que se pretende com a criação da Empresa de Distribuição e Exibição. Outra condição é a de se alterar radicalmente a situação escandalosa em que se encontram os laboratórios portugueses. Não só sob o ponto de vista técnico como também no campo da gestão. Não se entende que Portugal tenha um bom nível técnico como tem no campo da gestão, mas o seu nível de equipamento com máquinas altamente sofisticadas, com coisas lindas, etc., que muitos países com outro tipo

de mercado não têm e que até hoje não se tenha feito nada para que o laboratório da Tóbis, que pertence na sua maior parte ao Estado, tenha um trabalho sistematizado. Qualquer laboratório europeu trabalha 5 ou 6 dias por semana sem parar, em regime de turnos, para rentabilizar completamente o seu equipamento e obter viabilidade. Aqui não: começam a trabalhar às oito, o banho não está quente, às onze metem a película no banho, depois às quatro têm que parar para dar tempo de sair tudo da máquina... ora isto é lamentável.

Os preços dos laboratórios portugueses são dos mais caros da Europa e, portanto, ninguém vem cá fazer nada: é mau e caro! Quem é que paga os laboratórios? Ainda é a desgraçada da produção portuguesa. Em qualquer parte do mundo os laboratórios participam sempre na produção: é a única entidade que nunca quer dinheiro do produtor. Está sempre pronta a entrar em participação com o trabalho do laboratório. Ora, em Portugal, cerca de um terço da verba de financiamento da produção do IPC vai para os laboratórios em dinheiro. Se os laboratórios portugueses forem devidamente organizados eles poderão ser bons tecnicamente (que até têm condições para isso) e além disso poderão vir até a apoiar a produção.

Também não se entende que em Portugal, em 1977, com a crise que há de divisas, até a copiazinha do filme estrangeiro seja tirada lá fora. E paga em divisas em ouro, mais concretamente. E os direitos, é a cópia, tudo... é um sugar completo, e o laboratório parado. Não faz sentido.

A empresa americana que distribui aqui e que leva uma dezenas de milhares de contos para fora do País, mandava para cá uns negativos para tirar cópias e em vez de mandarmos dinheiro lá para fora mandávamos material laborado. E tínhamos um laboratório rentabilizado a apoiar a produção portuguesa. Agora todos procurarem viver às cavallitas da produção portuguesa é que não pode ser.

Luís Rocha — O problema de todos os cineastas portugueses poderem filmar está, para mim, única e simplesmente dependente da criação de um circuito de distribuição e exibição que torne perfeitamente rentável a mercadoria e também está dependente da criação das estruturas de produção.

A. Cunha Teles — O que é necessário dizer, a finalizar, é que nós encaramos o cinema como uma indústria com a sua capacidade económica própria e com grandes possibilidades de desenvolvimento. Não é uma indústria problemática, como se nos foi dado nos estatutos adoptar e se, a partida, houver um conjunto de meios para isso, o cinema neste País, existirá como tal.

F. Ribeiro — «Em plenário realizado nos fins de Agosto passado e por votação secreta foi eleita a actual comissão de trabalhadores composta por três ele-

Como levantaram os trabalhadores

do incêndio, apesar de muito do existente ser já dos meses anteriores, como é evidente. Foram indemnizados com a ridícula quantia de 72 contos, recusando-se agora a Companhia a aceitar novamente o nosso seguro.

está a fazer esta... receber subsídios do Estado, para nós não tem o subsídio para a fábrica, para a alimentação dos trabalhadores. A agravar toda esta situação temos ainda a Caixa

estou com abalhados na o patrão: fábrica não... So corre-mpresa com das progre-trabalho e

causa, de onze trabalhado- res. A PSP interveio na em- presa, a pedido da entidade

no, pois estas medidas não se devem interpretar isoladamente, mas antes a nível nacional.



cinema - entrevista

Questões do cinema francês por René Gilson e Bernard Dubois

...No passado mês de Dezembro realizou-se em Lisboa, no Quarteto, uma Semana dedicada às Perspectivas do Cinema Francês. Aproveitámos a presença em Lisboa de René Gilson e de Bernard Dubois, cineastas que estavam representados nas Perspectivas, respectivamente com os filmes «La Brigada» (74) e «Au Bout du Printemps» (76), aliás, duas das melhores obras apresentadas, para uma pequena conversa para uma noção mais concreta de como se passam estas coisas do cinema por terras de França.

Página Um — Para começar, um de vocês poderia definir, em termos globais, a situação actual do cinema francês no que diz respeito, fundamentalmente, ao cinema «do autor».

Bernard Dubois — Existe, em relação a nós, cineastas independentes, uma censura económica difícil de explicar e de distinguir porque é muito subtil e é, ainda, em cada caso particular, diferente. Não existe particularmente sobre um cineasta ou sobre um filme, não é uma estratégia global que se abata sobre todos os filmes. Existe a vários níveis: ao nível da Produção (se bem que hoje não hajam mais produtores em França — os produtores independentes só dão dinheiro para filmes que sejam antecipadamente um sucesso) e, também, ao nível da

ma de autor — mata — o cinema. Trata-se de fazer admitir através de toda uma campanha conjugada, que a situação crítica que todo o cinema francês atravessa tem origem no «adiantamento sobre receitas»; eu, pessoalmente, penso que a situação tem origem nas próprias companhias cinematográficas e na censura económica e política que elas exercem sobre o cinema que pretende manter-se independente.

René Gilson — A própria Gaumont, que é hoje a sociedade mais monopolista e aquela que, pelo poder alcançado, começa a inquietar as suas rivais, entre elas a U.G.C., é uma sociedade que, sozinho, controla todo um sector nos três ramos da actividade cinematográfica:



René Gilson



Bernard Dubois

Distribuição, onde a censura é ainda mais feroz porque os grupos monopolistas que praticamente orientam toda a distribuição em França — passaram os filmes que a eles lhes interessa.

O sistema que anteriormente funcionava de um modo mais correcto, baseava-se no «adiantamento sobre receitas»; assim, mediante um conjunto de condições pré-estabelecidas foram realizados inúmeros filmes. O adiamento sobre receitas é um empréstimo do Estado que, mais tarde, irá ser recuperado nas vendas de bilhetes. A situação em França é portanto, diferente da de Portugal. Enquanto os cineastas portugueses recebem um subsídio, nós, recebemos um empréstimo que vai ser pago mais tarde através das receitas que o filme fizer nas salas.

O que é facto é que o grande problema surge com a Distribuição: se os filmes tiverem vedetas são automaticamente postos em circulação, mas se forem filmes «de autor», filmes independentes, etc., é-lhes muito difícil conseguir sala para serem exibidos ao público.

Uma vez que o cinema francês está actualmente em crise, tenta-se, hipocritamente, dizer que o cine-

Bernard Dubois — Só a título de curiosidade, para vermos o nível das contradições, referiria que o dinheiro que as grandes companhias distribuidoras gastam em toda a publicidade que fazem a um só filme — desde que seja um filme com vedetas — representa no fim de feitas as contas, um orçamento superior ao custo de um filme de autor como, por exemplo, o meu. Os nossos filmes têm sempre um custo de produção muito baixo.

O adiamento sobre receitas é a única forma que os jovens cineastas que querem realizar a sua primeira obra têm de conseguir um possível apoio após uma seleção e uma análise do argumento, que é feita por uma comissão formada por profissionais, por críticos, etc.

René Gilson — Queria só formular uma pequena precisão, uma vez que falaste das dificuldades que se tem quando da procura de apoios para a realização do primeiro filme: eu, pessoalmente, e muitos colegas meus, enfrentamos um problema que é permanente — por exemplo: eu, agora, para montar o meu quinto filme deparar-me com as mesmas dificuldades que se me apresentaram quando da montagem do meu primeiro filme, já lá vão oito anos...

Para que o filme «de autor», o filme de criação, chegue ao público é fundamental impor a pré-condição de que esse mesmo público, que desconhece a existência dos nossos filmes, possa ser informado de que eles existem e possa também vê-los! Justamente essa informação não é feita porque a única coisa que se faz — publicidade — não é informação. Uma verdadeira informação sobre os filmes que existem, essa não é feita e a Televisão não faz também — a Televisão ou faz as emissões de domingo à tarde, ou nove em cada dez vezes não se fala senão dos sucessos antecipados.

Portanto, a pouco e pouco, e supondo que toda esta corrente do cinema de autor desagrade cada vez mais ao Poder, de forma a que este o queira eliminar, chega-se à conclusão de que o próprio Poder necessita cada vez menos de criar qualquer tipo de medidas de censura directa e política...

Página Um — «La Brigada»: porque este filme?

René Gilson — Interessava-me, em primeiro lugar, mostrar estrangeiros, trabalhadores emigrados na Resistência, na época em que muitos franceses gritavam «Viva o Marechal!» (o marechal Pétain, colaboracionista com os nazis ocupantes da França). Os mineiros polacos, esses, que não estavam no seu país, escolheram a luta ao lado dos franceses da F.T.P., forjas de resistência armada. Isso excitava-me. Se não tivesse tido essa ideia de mostrar uma brigada da F.T.P. composta, ao mesmo tempo, por franceses e estrangeiros, não tinha feito este filme sobre a Resistência. O filme não é uma homena-

gem à Resistência — eu não tinha a necessidade, o desejo, de fazer isso. Nesse aspecto também não é «heróico», não é qualquer coisa como uma «bela página da história» sobre homens «fortes, corajosos e nobres». Limitei-me a mostrar os homens e as mulheres, os resistentes, na sua vida quotidiana, nos momentos de desencorajamento, nos momentos de solidão, nos momentos de erro, etc. Quis situá-los a esse nível; e, depois, reflectir sobre a sua própria escolha, pelo seu engajamento, uma vez que alguns deles vinham da Guerra de Espanha e diziam: «isto para nós é absolutamente natural, não há mais nada a fazer senão continuar»... Outros, pelo seu lado, compreendiam o sentido desse combate; e eis porque neste filme sobre a Resistência nunca se fala de Pátria, nunca se fala no Partido — ainda que, como é evidente, eles fossem na sua maior parte resistentes comunistas. No fundo, essa imagem de marca, quer sejam eles «patriotas» ou «P.C.F.'s», resta sempre.

E por isso que fiz este filme assim, a preto e branco, de uma forma que não é absolutamente nada espectacular e que não faz o «pitoresco da época». O meu filme foi, como tantos outros, ignorado, pelos distribuidores, se bem que, em Junho de 75, uma municipalidade de Ivry, perto de Paris, tenha feito uma sessão com uma cópia de 16 mm e as pessoas da localidade, essencialmente trabalhadores que raramente vão ao cinema, foram ver o filme, em massa, ficaram bem contentes com ele e no final ninguém disse: «Ah, esse cinema é difícil». Não disseram porque? Porque isso não corresponde à verdade; este tipo de cinema não põe qualquer dificuldade.

Relações com a Televisão

Página Um — O teu filme passou, entretanto, na televisão francesa...

René Gilson — Passou, a 25 de Agosto. Conseguí, no final, cerca de 36 por cento dos auditores — o que quer dizer que cerca de 10 milhões de pessoas viram o meu filme. Eu esperava, no máximo, cerca de 6 por cento. Mas porque é que isso aconteceu? De facto, pode dizer-se que neste caso a informação dada sobre o filme coincidiu com o início da sua própria projecção. O que prova que todos os filmes desta tendência de cinema francês têm um público.

Página Um — Que problemas criou a Distribuição?

René Gilson — E evidente que eles rejeitam o cinema sobre a Resistência. A fórmula é: «Isso não é para nós».

O meu filme foi rodado no Norte. Eu sou de lá. Nessa altura todos os jornais regionais noticiavam a rotação de «La Brigada». Saíram fotografias de Brigitte Fossey e as pessoas diziam: «hei-de ir ver esse filme». O que se passa é que a Distribuição recusou o filme e o público potencial que existia e estava interessado em vê-lo não o conseguiu, não o pôde ver. Nessa região o filme só foi projectado nalguns circui-



tos paralelos de exibição. Passou nalgumas Universidades, em cineclubes, etc. Em Lille, onde todas as salas são programadas pela Gaumont pela U.G.C., ninguém pôde ver o filme. E essa é uma região de tradições militantes, uma zona de operariado, uma zona em que muita gente teria gostado de ver o filme.

Página Um — **Bernard Dubois** — Também tiveste problemas com o teu filme «Au Bout du Printemps»...

Bernard Dubois — Não... E espantoso, mas é verdade. São coisas que acontecem. É a contradição total. O filme foi inteiramente produzido pela Televisão. Nesse aspecto eu não tive qualquer problema no que respeita à produção. Foi exemplar.

Eu tinha feito «Les Lolos de Lola» com um orçamento irrisório. O filme saiu em Paris e foi muito bem recebido de uma forma geral. A Televisão telefonou-me entretanto e convidou-me a fazer um filme sobre um argumento que me era proposto. Vi o argumento e disse que sim, que fazia o filme. E evidente que depois tive que jogar com o argumento em função das estruturas da Televisão — e foi «Au Bout du Printemps».

Entretanto preparei um outro filme, este com argumento meu. Já obti um adiamento e estive até há pouco tempo em contacto com a Televisão para ver se obtinha um complemento em dinheiro, o que não consegui. Quer isto dizer, eles propõem-me um argumento e eu faço-o, mas quando sou eu a propor-lhes um argumento meus recusam-no. O que é isto senão «matar» o autor?

Página Um — Como é que surgiu o argumento de «Au Bout du Printemps»?

Bernard Dubois — Foi estraido de um livro da «biblioteca cor de Rosa»... é uma colecção para raparigas, adolescentes, dos seus 13/14 anos. É evidente que o texto, tal como existia, não me interessava mesmo nada; o meu interesse todo estava em tratá-lo de outro modo, em «dar-lhe a volta».

Página Um — No teu filme a adolescente é uma personagem que vive em permanente situação de cerco, até mesmo em relação ao «copain»... Ela não o ama.

Bernard Dubois — Sim... ela serve-se desse personagem que não está situado socialmente, que não se sabe de onde veio nem para onde vai; inclusive no final, quando ela se despede dele no Aeroporto. Serve-se dele para violentar, para provocar a violência dos pais, no sentido de dar-lhes luta. É uma espécie de «diabo» que ela agita.

Página Um — Essa situação de violência de que tu falas existe de uma forma muito nítida neste tipo de famílias da burguesia liberal...

Bernard Dubois — Sim, de facto, numa família deste tipo, em que o pai, jornalista liberal tipo «Le Nouvel Observateur», está sempre a dizer que defende isto e aquilo, que compreende perfeitamente a juventude, mas que nunca é capaz de aceitar uma série de coisas, inclusive a própria liberdade da filha, — assiste-se permanentemente a situações de carácter violento em relação às quais a generalidade das pessoas pretendem fazer-se acreditar que não existe. No meu filme voltarei a pegar nessa questão, mas agora totalmente à minha maneira.

Entrevista conduzida por Rui Cádima

as leis que determinaram essas punições. Amnistia significa justiça: suspensão imediata de todas as penas impostas, julgamento imediato para todos aqueles que ilegítimamente, usurparam poderes, forçando a seu bel-prazer a sua própria legalidade, hoje posta em questão.

4. Para que se possa produzir o retorno à legitimidade é necessária a instalação de uma Assembleia Constituinte, livremente eleita pelo povo inteiro, depois de promulgada uma amnistia ampla, total e absoluta que abranja todos aqueles que foram punidos ao abrigo de leis ilegítimas.

5. De nada serve substituir palavras se a realidade que elas designam não é também substituída. No Chile, pretendeu-se substituir a palavra "ditadura" pela expressão "democracia autoritária", porém o Pinochet continuou o mesmo. "A junta chilena acaba de inventar o submarino à vela!" — divertiu-se um jornalista francês. Pretende-se agora substituir "toque de queda" por "restrições às deslocações nocturnas", porém entre a meia noite e as cinco da manhã ninguém pode sair à rua, agora como antes. No Brasil, pretende-se substituir "leis de excepção" por "salvaguardas legais". Se eu estivesse de bom humor, achava graça.

"Não acho".

Vocês acreditam que esse texto será publicado lá nas terras de Vera Cruz? Eu não.

Augusto Boal

Política cultural *OPCAO 6.4.78*

Da Filmcoop à Filmcoop?

Ou a aventura burocrática (público-privada), da criação de uma empresa distribuidora dos filmes portugueses

De fins de 76 para cá que se tem assistido a porfiosas e infrutíferas tentativas de resolver o impasse em que se encontra a distribuição dos filmes portugueses prontos a estrear. O projecto da "Filmcoop" foi o primeiro a surgir seguindo-se-lhe o "departamento de distribuição" e, mais tarde, a "Empresa Mista". Nenhum deles se concretizou. Passados longos meses, por decisão de António Reis, parece garantido o ressuscitar do primeiro projecto... Pelo menos de um muito semelhante.

ervantes... O Fradique Mendes é quem que, por sua vez, escreve. He cartas e poemas. A obra, o fenómeno heteronímico, zenite, acabou com ele. A par, nós assistimos a uma reconcentração da restituição de que a "Presente" à multiplicidade dos eus a hipertrofia do eu."

que existem mais heterónimos

Jo: "Há heterónimos falhados, mas em projecto, há os que estão a título de uma obra que não lizar-se. No caso das obras polissérie de heterónimos que colagem uma obra composta em que ele um escritos políticos, heterónimos em Pessoa não dizem poesia. Também à sua capacidade em termos políticos e fi

a revelação deste Congresso: o estes poemas de novo para o da obra de Pessoa?

Lourenço: "A consideração do vai mostrar até que ponto tuado desde a adolescência. O da sua poesia obriga-nos a coerspectiva diferente os diversos poesia de Pessoa. Há já nele uma ular de ressentir o que aparece m a noção de mistério com a que é o tema mais comum da versal, aparece já focado no pri-com a originalidade que depois na sua obra. Search é já essa arcel Duchamp da nossa moder-e do seu tabuleiro de xadrez, al ele, sempre distraído e aboli-ntrará resposta nem solução. A mais aprofundada da obra de rigar-me a modular a importân-que, no meu livro, atribuí a

Pessoa:

o e o contraponto que, de intervallo, fui conseguindo fazer ressaltos que saíam para tomar lo onde, ao ritmo alucinante de os por pessoa, os discursos pa-diam sem se encontrarem.

esse em torno de Search foi a mais notória — nenhum dos sabia que os outros iam tratar os pontos de interesse houve. os textos inéditos — como foi o Serrão com as prosas políticas, liete Galhoz com o "Livro do", Lucchianna S. Picchio apre-dito de Murilo Mendes, "Jane-dedicado a Fernando Pessoa. onaram Pessoa com o seu e os tempos. Foi o caso de Fer-ho (a geração de 50), de J. A. modernismo), de Fernando Gui-

maíes (o simbolismo). Houve leituras textuais que trouxeram novas perspectivas. A leitura lacaniana de Leyla Perrone-Moisés foi talvez a mais "nova", ao falar da "vacuidade do desejo na poesia de F. Pessoa". Disse também: "O que aqui se propõe é que o ocultismo de Pessoa é uma ocultação (recalque e imaginário)". Helder Macedo diria, numa das mais interessantes intervenções surgidas, que Pessoa estava menos convencido do seu ocultismo do que deixava transparecer. J. A. Seabra, ao pôr a evidência a "ausência do nome de Pessoa", e Arnaldo Saraiva, ao acentuar a importância do paradoxo no poeta, abriram pistas interessantes. Oscar Lopes e Melo e Castro revelariam de modos diferentes, a preocupação de recuperar Pessoa, de o ler a uma nova luz. "O Fernando Pessoa do tempo do Império não é mais o Fernando Pessoa do tempo de hoje", afirmou Melo e Castro.

A "diáspora pessoana em que todos somos iguais em direitos e deveres porque somos irmãos na poesia", no dizer de J. A. Seabra, ao encerrar o Congresso, aprovou numerosas moções e propostas, em ambiente de grande euforia.

"Dar a ler Pessoa" foi a palavra de ordem que ficou no ar e que inspirará as acções a levar a cabo até Junho de 1988, data em que se comemora o centenário de Pessoa.

Serviço Especial da ANOP por Helena Vaz da Silva

Política cultural

O IPC, o Estado e o adicional

O cinema português corre o perigo de ficar sob a alçada do poder político

Todo e qualquer distribuidor de filmes que queira pôr em exibição uma obra que não tenha a chancela "de qualidade", da responsabilidade da Comissão de Classificação dos Espectáculos, está obrigado por lei a pagar uma licença de distribuição no valor de 30 mil escudos, taxa que reverte para os cofres do Instituto Português de Cinema.

Já de há algum tempo a esta parte que quase todos os distribuidores portugueses, talvez à espera de alguma amnistia (...), deixaram de cumprir a lei. Uns pagam só 50 por cento do que a lei prevê; outros nem sequer pagam nada. Grande parte deles deposita, pelo sim, pelo não, a quase totalidade dos outros 50 por cento na Caixa Geral

OPÇÃO 13/4/78

António Reis: Que política cultural?

de Depósitos. Diz-se que o montante ascende já a cerca de 12 milhões! Entretanto, a Direcção-Geral dos Espectáculos em proposta ainda não discutida no Conselho de Ministros opta por uma amnistia à infracção...

Esta situação absurda que hoje se verifica teve origem no Decreto-Lei 667 de 5 de Agosto de 1976, o qual impunha o "coeficiente 2" aos 15 mil escudos correspondentes à licença de distribuição, expressos na Lei de Cinema de 1971 que ainda está em vigor. Daí que a taxa passasse a ser de 30 mil escudos.

Perante este decreto os distribuidores resolveram, por sua livre iniciativa, deixar de pagar a licença recusando o aumento sob o pretexto de "ilegalidade" pois que, tal como afirmavam, o IPC era um organismo autónomo e, portanto, esse aumento não poderia reverter directamente para o Instituto. Não foi esta, porém, a leitura que os organismos competentes da Secretaria de Estado da Cultura fizeram do documento. A Direcção-Geral dos Espectáculos começa imediatamente a emitir novas licenças.

Grande parte dos distribuidores, entretanto, para além de se recusarem a pagar a referida taxa, remetem toda esta questão para o Supremo Tribunal Administrativo. Até hoje!... como se costuma dizer...

Uma vez que as licenças não eram pagas a DGE iniciou um processo de levantamento de "autos de transgressão" os quais seguiam para as repartições de Finanças e, caso não fossem cumpridos, para os Tribunais de Execução Fiscal.

O que nós gostaríamos de saber é porque é que continuando a situação tal como estava não se começou já a debitar no Tesouro Público o dinheiro que deveria ser proveniente de tantas anomalias, de tantas fugas à lei. Sim... Porquê? Porque é que o Poder não toma uma posição de força? — "Não devemos responder", diziam-nos na Direcção-Geral dos Espectáculos...

Parece que o problema de fundo se centra no próprio Estado que ao pretender tomar decisões no que respeita ao cumprimento da Lei, quebram-se-lhe os pés de barro... Por outras palavras, o Governo não tem conseguido fazer cumprir as leis que promulga!

o simbolismo). Houve leituras textuais que trouxeram novas perspectivas. A canção de Leyla Perrone-Moisés é a mais "nova", ao falar da "vacuidade" na poesia de F. Pessoa". Dissemos: "O que aqui se propõe é que o poema de Pessoa é uma ocultação (recalcamento)"'. Helder Macedo diria, numas interessantes intervenções surgidas: "Pessoa estava menos convencido do que o tismo do que deixava transparecer. A obra, ao pôr a evidência a "ausência" de Pessoa", e Arnaldo Saraiva, ao falar da importância do paradoxo no poema, dá pistas interessantes. Oscar Lopes e Castro revelariam de modos diferentes a preocupação de recuperar Pessoa, dando-lhe uma nova luz. "O Fernando Pessoa do Império não é mais o Fernando Pessoa do tempo de hoje", afirmou outro astro.

Assim, a pessoa em que todos somos em direitos e deveres porque somos na poesia", no dizer de J. A. ao encerrar o Congresso, aprovou as moções e propostas, em ambiente de euforia.

A palavra "Pessoa" foi a palavra de ordem no ar e que inspirará as acções a partir de Junho de 1988, data em que se celebra o centenário de Pessoa.

Especial da ANOP por Helena Vaz

Política cultural

IPC, Estado e o adicional

tema português
o perigo
par sob a alçada
do poder político

Se qualquer distribuidor de filmes não pôr em exibição uma obra que não tenha a chancela "de qualidade", da responsabilidade da Comissão de Classificação de Espectáculos, está obrigado por lei a pagar uma licença de distribuição no valor de 50 escudos, taxa que reverte para o Instituto Português de Cinema.

Há algum tempo a esta parte que os distribuidores portugueses esperam de alguma amnistia (...), deixar de cumprir a lei. Uns pagam só 50 escudos do que a lei prevê; outros nem pagam nada. Grande parte deles de uma maneira sim, pelo não, a quase totalidade dos outros 50 por cento na Caixa Geral



António Reis: Que política cultural?

de Depósitos. Diz-se que o montante ascendente já a cerca de 12 mil contos! Entretanto, a Direcção-Geral dos Espectáculos em proposta ainda não discutida no Conselho de Ministros opta por uma amnistia à infracção...

Esta situação absurda que hoje se verifica teve origem no Decreto-Lei 667 de 5 de Agosto de 1976, o qual impunha o "coeficiente 2" aos 15 mil escudos correspondentes à licença de distribuição, expressos na Lei de Cinema de 1971 que ainda está em vigor. Daí que a taxa passasse a ser de 30 mil escudos.

Perante este decreto os distribuidores resolveram, por sua livre iniciativa, deixar de pagar a licença recusando o aumento sob o pretexto de "ilegalidade" pois que, tal como afirmavam, o IPC era um organismo autónomo e, portanto, esse aumento não poderia reverter directamente para o Instituto. Não foi esta, porém, a leitura que os organismos competentes da Secretaria de Estado da Cultura fizeram do documento. A Direcção-Geral dos Espectáculos começa imediatamente a emitir novas licenças.

Grande parte dos distribuidores, entretanto, para além de se recusarem a pagar a referida taxa, remetem toda esta questão para o Supremo Tribunal Administrativo. Até hoje!... como se costuma dizer...

Uma vez que as licenças não eram pagas a DGE iniciou um processo de levantamento de "autos de transgressão" os quais seguiam para as repartições de Finanças e, caso não fossem cumpridos, para os Tribunais de Execução Fiscal.

O que nós gostaríamos de saber é porque é que continuando a situação tal como estava não se começou já a debitar no Tesouro Público o dinheiro que deveria ser proveniente de tantas anomalias, de tantas fugas à lei. Sim... Porquê? Porque é que o Poder não toma uma posição de força? — "Não devemos responder", diziam-nos na Direcção-Geral dos Espectáculos...

Parece que o problema de fundo se centra no próprio Estado que ao pretender tomar decisões no que respeita ao cumprimento da Lei, quebram-se-lhe os pés de barro... Por outras palavras, o Governo não tem conseguido fazer cumprir as leis que promulga!

Falaram-nos em "indecisões da Administração", na não verificação do que se deve observar num Estado de direito, etc. Mas isto não chega... A situação é de tal modo absurda e grave que não serve de nada dizer que todos esses autos e processos seguem todos os trâmites legais pelas repartições de Finanças até chegarem aos Tribunais de Execução Fiscal... Será que seguem mesmo? E se seguem, porque é que a Lei não tem sido cumprida?

Diga-se ainda, aqui, a propósito, que os únicos distribuidores que pagaram a licença de exibição na sua totalidade foram as pequeníssimas empresas como, por exemplo, a "Animatógrafo" e a "Vitória Filmes", as quais não podiam de maneira alguma correr o risco de pagarem uma multa quatro vezes superior, no valor de 120 mil escudos. Desconhecemos, no entanto, em relação aos outros casos, que tenha sido alguma paga.

Outro caso de igual modo escandaloso verifica-se na importação de filmes: as taxas alfandegárias são pagas a peso, isto é, independentemente do valor de especulação comercial da obra, quer o filme tenha custado mil ou cem mil contos. Sucede que em virtude de haver uma contingência sobre a importação de filmes em relação ao ano transacto, as pequenas distribuidoras vêm-se brutalmente esmagadas pela legislação uma vez que só podem importar em função do que importaram no ano passado. O que foi pouco, devido, principalmente, às atribulações porque passaram.

Mais uma vez, e aqui também, é o grande distribuidor o privilegiado.

Até quando?

Rui Cádima

Cinema não-profissional

Federação? Super-8?

E também o som e o trabalho de equipa

A Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais (FPCA) nasceu há onze anos, como uma emanção de uma vontade colectiva sentida que foi pelos clubes a necessidade de se organizarem.

As grandes linhas de actuação são definidas em assembleia geral dos membros (o clubes) actuando a direcção como órgão executivo e dinamizador do movimento.

A FPCA tem sempre mantido absoluta ir

OKÇÃO 20/4/78

(cont.) ↓

por maiores e maiores lucros sem olhar aos melindrosos problemas de carácter cultural... Que lhes interessa a eles venderem só "kung-fu" e "western-spaghetti"? Ficam felizes na mesma... Eles por dinheiro até vendem filmes de orientação marxista...

Os profissionais de cinema, por seu turno, o próprio Sindicato e todos aqueles que se interessam pela criação artística cinematográfica neste país vêm com algumas reservas o que se está agora a passar.

Rui Cúlima

OGE

Qual o futuro do cinema português?

Para já, foram atendidas as reivindicações dos «grandes patrões» da Distribuição e Exibição. Quanto ao resto...

Antes ainda da discussão na Assembleia da República da Lei do Orçamento Geral do Estado (OGE) para 78 já se dizia, nos meios da actividade cinematográfica, que o cinema português corria o grave perigo de ficar sob a alçada do poder político.

De facto, após ter-se verificado a alteração do texto inicialmente existente da Lei no que se referia às questões do cinema, emenda essa provocada pela APEC (Associação Portuguesa de Empresas Cinematográficas) ao dirigir-se por carta datada de 22/11/77 ao ministro das Finanças, e na qual a entidade patronal afirmava, nomeadamente, que "o agravamento do adicional para 25 por cento que o Governo propõe para o ano de 78 trará a completa ruína do cinema", vem a redigir-se o texto final do documento no qual se ratificam única e exclusivamente as reivindicações que já há algum tempo vinham a ser feitas pela APEC, principalmente no que se refere à extinção do Instituto Português de Cinema.

Na sua segunda redacção a Lei do OGE propunha a abolição do adicional de 15 por cento (imposto sobre o preço dos bilhetes de cinema que revertia directamente para o IPC e que garantia a existência deste organismo e a sua autonomia financeira), e, ao mesmo tempo, uma forma de compensar o IPC, o Fundo de Teatro, o Fundo de Socorro Social (este, só do adicional referente ao cinema recebia cerca de 25 mil contos anuais)

Votando o Orçamento Geral do Estado para 78, a AR deu uma machadada no IPC

e a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculo pela perda das receitas que importava para esses organismos a abolição dos adicionais. Dizia-se mais à frente, no mesmo documento, que seria alargado o âmbito de incidência do imposto de transacção aos serviços de espectáculos, o que equivaleria à cobrança de uma taxa de 15 por cento. Ficaria assim estabelecida a forma compensatória à abolição do adicional. Por seu lado a APEC sentir-se-ia realizada na sua porfia mercê do recuo do Governo ao atender as suas propostas: teria finalmente no IPC nada mais que um "fantasma", e teria ainda, em pleno clima de dura austeridade, a redução a 15 por cento do adicional que estava para ser agravado (previa-se no texto inicial da Lei o agravamento do adicional para cerca de 23,5 por cento — e não para os 25 por cento que a APEC erradamente deduzia nas suas contas). De referir, em todo o caso, que verificada a "transformação" do adicional em imposto de transacção, uma coisa será certa: o Estado não terá com certeza possibilidades burocráticas de controlar cerca de 42 milhões de contos que se prevê irem entrar nos seus cofres ao fim de um ano de "recolha" de impostos de transacção; ou seja, estará nessa altura, mais uma vez, posta em causa a própria fluência do correr das contas e dos impostos que o Estado cobra, que se agrava ainda mais do que está. Não foi por acaso que ainda há poucos dias um conhecido "patrão" da Distribuição pedia "menos remendos nesta decrepita manta de retalhos a que chegou a vigente legislação dos espectáculos em Portugal"...

Enquanto que o adicional, como vimos, revertia directamente para o IPC do-lhe, portanto, autonomia administrativa e financeira, a taxa que virá a ser aplicada referente ao imposto de transacção para entrar nos cofres do Tesouro Público, assim que o IPC perde a fonte fundacional das suas receitas próprias deixando praticamente de poder existir como organismo actuante a partir do momento que tiver verba de que dispõe.

Entretanto, na madrugada de sexta-feira passada, a Assembleia da República, na discussão na especialidade da Lei do Orçamento para 78, e aprova sem alterações o que era de prever, a abolição do adicional e a compensação na taxa de 15 por cento. Curiosamente, a proposta de alteração do IPC ia no sentido de ser eliminada a compensação... O IPC, que "viviu" das taxas próprias que cobrava por lei, tinha acabado de receber o último golpe.

Na sequência directa do que já se sabia que viesse a acontecer na Assembleia da República, o secretário de Estado da Cultura, antes da Lei ser aprovada na Assembleia, convocou a Comissão Administrativa do IPC e, entre outras coisas, informou-a de que o Instituto, integrando-o na estrutura da Secretaria de Estado da Cultura, de desemprego não haveria, como já afirmado. Por outro lado, os serviços mentais do Instituto continuariam a funcionar.

António Reis decide assim (tudo o que quer) integrar o IPC numa "Direcção de Serviços" sob a égide da SEC, a qual terá para o cinema de uma verba equivalente à que o IPC já dispunha por receita própria, verba essa a ser extraída do montante concedido à SEC pelas Finanças (cerca de 500 mil ridículos contos se compararmos com os 22 milhões de contos propostos no Orçamento para a Defesa Nacional).

É por demais evidente que António Reis tem sobre si a pesada responsabilidade de decidir sobre o que será o cinema português. De facto, o cinema português está agora nas mãos de António Reis. Totalmente. E não há a estar... E quando o presente secretário de Estado se for embora, o cinema português estará nas mãos do futuro secretário assim por diante... Ou não será?

Perguntas gravíssimas têm que ficar ao ar: Qual virá a ser a dependência do cinema português em relação ao poder político? Que independência e que autonomia para os organismos do Estado que pretendem fomentar a actividade cultural e a criação artística?

De tudo o que atrás foi dito se deduz que foram adoptadas na sua quase totalidade as propostas da APEC contidas no documento enviado ao ministro das Finanças. Em relação ainda a este caso dizia o boletim do Sindicato da Actividade Cinematográfica no número de Fevereiro: "Se as propostas patronato forem adoptadas pelo ministro das Finanças pode bem dizer-se que aqui o cinema português!"... Cabe agora a António Reis dar uma resposta nítida a todas estas questões."

A APEC mostra-se, de momento, satisfeita; não abdicará, no entanto, da eterna l

Política cultural

O SEC foi ao CNC falar de cinema Que futuro?

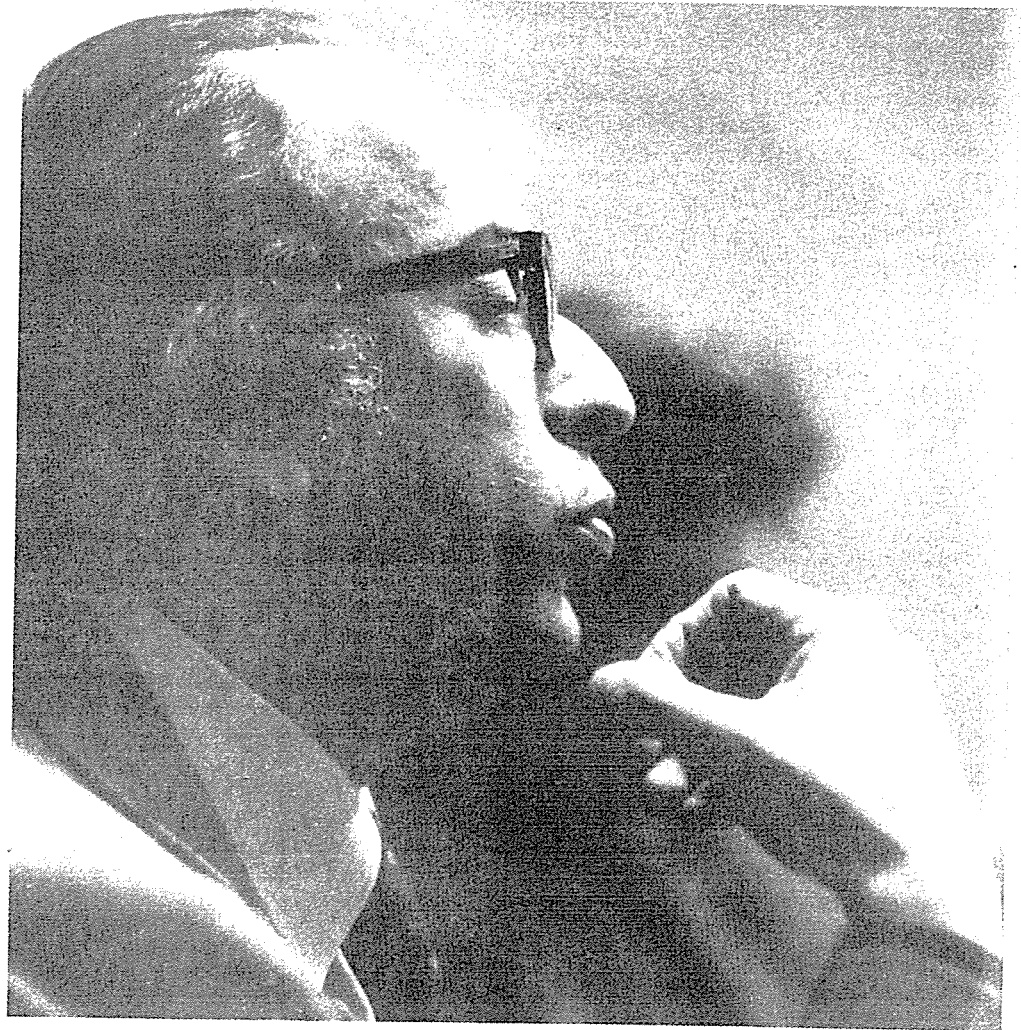
Não chegou a ser um "lavar de roupa suja" nem foi tão "quente" quanto se previa o debate sobre cinema português, realizado no Centro Nacional de Cultura "uma causa que como lembrou Gonçalo Ribeiro Telles, ao abrir o encontro teve uma importância fundamental na democratização do país nos períodos negros antes do 25 de Abril".

"O Crime não Compensa" reunia nessa noite, na RTP, dois "gigantes" da sétima — a arte/indústria que estava ali em questão. Helena Vaz da Silva (que moderou — *et comment!*) foi a primeira a aperceber-se deste pormenor: Ray e Bogart não chegaram para afastar do debate as largas dezenas de interessados que acorreram à pequena sala do CNC. Estava assim comprovada em flagrante a urgência da reunião.

É evidente que não podemos atribuir a este affluxo humano inesperado qualquer causa de carácter "vípesco" ou "starístico": Ray não é Reis e Bogart é ele próprio "adorado" por Santos, por Lopes, por Vasconcelos, por Teles e até por Macedo... Estejamos seguros que foi a crise que atravessa o cinema nacional a principal responsável pela presença do enorme número de pessoas.

As questões primordiais a serem abordadas no debate tinham a ver com alguns dos problemas por nós aqui já tratados em números anteriores. É o caso da extinção do Instituto Português de Cinema e do seu "grupo de trabalho" para o estudo das infraestruturas do cinema português. As normas para a atribuição de subsídios tinham entretanto vindo a público, assim como um conjunto de propostas para a superação da crise feitas pelos recentes "Cineastas Associados". Tudo o resto era o que se pode fazer uma grande interrogação. Grande afirmação era, portanto, esperada.

Para além do secretário de Estado da Cultura e dos cineastas já citados (fora o Ray) estavam ainda presentes na mesa o representante do Sindicato da Actividade Cinematográfica Nunes de Carvalho e José Manuel Castello Lopes, da Associação Portuguesa das Empresas Cinematográficas APEC).



J. M. Castello Lopes: «Se um organismo quiser importar uma máquina de filmar tem de pagar impostos alfandegários ao nível do perfume ou da lagosta.»

Nunes de Carvalho, o primeiro a intervir, explanou numa curta intervenção alguns dos problemas mais evidentes com que se debate a actividade: entre eles estão a má cobertura de salas do país (44 por cento dos concelhos não têm um único cinema) e o seu mau estado, o facto de não se aplicar a contingentação à distribuição e de os filmes serem pagos na Alfândega pelo seu peso em quilogramas, o desemprego, as elevadas taxas de importação do material profissional, etc.

Em relação à questão do adicional, Nunes de Carvalho perspectivou deste modo o problema: "A abolição do adicional foi para beneficiar a cultura? Parece que não. Para nós, Sindicato, o adicional deixou de pertencer ao cinema e muito provavelmente deixará de pertencer à cultura, se é que não deixou já de pertencer ao Ministério das Finanças (vê-lo-emos através da nova forma como eles vão colectar esse imposto). O facto de não vir no Orçamento Geral do Estado (OGE) consignado o destino adicional para a SEC ou para o IPC revela a vontade de ir buscar os dinheiros do adicional para outros fins que não os do cinema, que não os da cultura."

Alberto Seixas Santos, representante do IPC, focou a leviandade que se verifica na maneira fácil como se legisla — sem consultas prévias aos organismos competentes como o IPC, o Sindicato ou a SEC. Daí resul-

tarem as situações por vezes absurdas que se vão conhecendo. Por exemplo, no OGE deste ano figura uma soma da ordem dos 70 mil contos a ser atribuída ao IPC — simplesmente, o orçamento ordinário do Instituto para 78 é da ordem dos 140 mil contos sem contar com os orçamentos suplementares...

Daqui ainda resulta que o Instituto continua a manter a sua autonomia, para estupefacção de muitos...

Seixas Santos terminou a sua introdução ao debate fazendo algumas considerações sobre a difusão dos filmes portugueses:

"Existe toda a vantagem em negociar com o patronato (APEC) a exibição dos filmes portugueses. Contudo, a entidade patronal tem-se recusado ao diálogo que lhe é proposto pela comissão administrativa do IPC... Nós não queremos utilizar compulsivamente a Lei, até porque sabemos que uma exibição forçada tinha como eventual consequência a falência definitiva do cinema português. Bastava para isso que os filmes não fossem um sucesso de bilheteira. E todos nós sabemos que os filmes portugueses se adequam mal a uma exibição comercial normal. Tanto mais quanto há alturas em que o mercado está completamente pervertido pelos filmes de pornografia e violência. E é um facto que o cinema português não tem características para competir neste sector"...

António Pedro de Vasconcelos explicou

11/5/78
(cont.)

s razões que levaram à criação do grupo dos Cineastas Associados" e descreveu resumidamente o que constava do documento vindo a público. O que mais se prende com a formação do grupo é um conjunto de afinidades globais, de metodologia de trabalho e de posições idênticas em relação à situação actual do cinema português que permitiram o facto dessa aliança. A destruição da fábula (questão já ultrapassada), o corte do adicional e a saída do plano de produção de 78 levaram o grupo a redigir o referido documento.

Após fazer um curto historial do cinema português dos últimos anos (onde sublinhou o facto de terem sido feitas tentativas de censurar a Artur Duarte a parte final do seu filme "A Recompensa"), António Pedro Vasconcelos considerou as propostas vindas a público no documento por si subscrito. Alguns dos pontos propostos já foram atendidos pelo secretário de Estado, mas quanto a propostas de carácter global como, por exemplo, em relação a complexos industriais, de grupos de produção fortes, a infraestruturas sólidas e amplas, ao projecto da distribuidora nacional, verifica-se que só a médio prazo é que elas poderão ser atendidas, pela melhor das boas vontades.

«O que eu venho dizer à United Artists portuguesa»

Fernando Lopes entrou bem: "Eu ainda não percebi se estou numa nova reunião da CCAC (Comissão Consultiva para a Actividade Cinematográfica) — e nesse caso isto é útil e pedagógico para o secretário de Estado perceber o que não se deve fazer — ou se estou na cerimónia de apadrinhamento da "United Artists" portuguesa... Estou aqui em nome da RTP dizendo à "United Artists" portuguesa que estou muito interessado nos filmes dela como nos filmes dos outros cineastas portugueses, porque, em princípio, a RTP pensa estabelecer com a SIC um plano de produção de filmes conjunto que sirva para complementar aquilo que a SIC através do IPC (ou do ex-IPC, ainda não percebi muito bem — isto é um pouco o Fantomas contra Fantomas) tem feito. A RTP vai fazer uma boa parte da sua produção no exterior e pensa estabelecer acordos com a SIC em todos os sectores com o objectivo de racionalizar os investimentos e para possibilitar também um maior número de empregos para os profissionais da actividade cinematográfica".

Intervenção de seguida José Manuel Castiello Lopes, na qualidade de distribuidor e de representante da entidade patronal — a APEC. Avançou opiniões no sentido de ser inventariado o número de salas aptas e em condições de habitabilidade e de processos técnicos para passar cinema, de ser dado incentivo à produção de qualidade, de ser perspectivado pelo Estado um modo diferente de fiscalidade, etc.

Quanto a este último ponto frisou o seguinte: "Parece inacreditável que se um organismo quiser importar uma máquina de filmar tenha que pagar impostos de alfândega ao nível do perfume ou da lagosta. Não é possível. Não é possível que um projector

que custa 300 contos na origem acabe por custar 1100 contos no armazém importador."

Ainda neste sentido propôs uma detaxação progressiva das empresas que se dedicam ao cinema. Referiu ainda o papel colaborante que deve ter a RTP em relação ao cinema de qualidade e sublinhou o facto das decisões de cúpula só deverem ser tomadas após consultas aos "parceiros", com o objectivo final de se superar a crise, que é europeia e não só portuguesa.

António Macedo, da Cinequanon, fez ressaltar pontos já analisados e que apontavam, segundo ele, para o futuro. O facto da RTP ter dado sempre algum apoio aos profissionais de cinema, aceitando trabalho deles, e ainda a "novidade" dada por Fernando Lopes em relação ao trabalho que se avizinha venha a haver para a mesma entidade, foram sublinhados na sua intervenção. "Está em jogo, mais uma vez, o aspecto cultural do cinema, a não condescendência do cineasta em relação ao gosto "pervertido" do público, a aprendizagem do próprio cineasta de e para o público... Ou há continuidade de trabalho ou não há — problema que ultrapassa a própria Cultura. Fernando Lopes deu uma hipótese de ajuda às infraestruturas básicas fundamentais, mas isso só por si não chega. Se a produção pára, passamos a produzir duas ou três fitas por ano... E isso tem um significado bem claro..."

O «grupo de trabalho» do IPC

António da Cunha Teles fez a sua intervenção na qualidade de representante do "grupo de trabalho" que o IPC tem desde Outubro de 77 a funcionar junto de si e que iniciou a sua acção com o objectivo final de apresentar soluções alternativas à situação

anómala que se vivia (e ainda se vive) no campo das infraestruturas fundamentais da actividade cinematográfica em Portugal. Convém, no entanto, um pequeno recuo no tempo.

Inicialmente as perspectivas imediatas do grupo de trabalho orientavam-se para uma actuação prospectiva de características globalizantes que respeitasse a ruptura infraestrutural em questão e toda uma reestruturação resoluta dos pequenos/grandes cancheros internos da actividade.

Deu-se primazia nessa altura a uma modernização da aparelhagem técnica e a uma reciclagem das potencialidades humanas. Falou-se ainda numa remodelação de diversos aspectos não menos importantes, tais como a introdução de um escalonamento comparativo nos créditos aos projectos de filmes, o crédito ao pequeno e médio exibidor e o estudo de uma empresa distribuidora de filmes. Estes parâmetros da acção do grupo de trabalho.

Por essa altura, foi pedido um estudo à Empresa Geral do Fomento, orçamentado em cerca de oitocentos contos, o qual deveria avaliar as possibilidades de reorientação económica e técnica do sector dos laboratórios, dos estúdios, etc., o que se previa ainda à volta de setenta mil contos. Números com mais "peso" são os que se referem à possibilidade de se criar uma espécie de crédito público a ser concedido à Exibição por empréstimo na Caixa Geral de Depósitos: cerca de trezentos mil contos.

Outro gravíssimo problema de infraestruturas que também estava na agenda do grupo de trabalho era o da distribuição dos filmes portugueses e também dos estrangeiros, de "arte e ensaio" e de vanguarda, os quais são desprezados pura e simplesmente pelos grandes grupos de distribuição. De referi-

António Cunha Teles: «Os filmes portugueses de «arte e ensaio» e de vanguarda são desprezados pelos grandes grupos de distribuição»



António Reis: «A indústria cinematográfica, no campo da produção, tem de viver à custa do Estado.»

e em relação à empresa que, em princípio, é de direito privado (a qual já está de parte em discordância do secretário de Estado da Cultura) se calculava em cerca de setenta milhões o montante necessário para a aquisição das infraestruturas de lançamento e para a continuidade de actuação da mesma.

O tom da intervenção de Cunha Teles não é tão profundo nem tão circunstanciado como, de qualquer modo, apontou para o fundamental da resenha atrás exposta.

discurso do SEC

Surgiu então o almejado momento em que o "papá de todos nós" (nas palavras da reverente moderadora), o secretário de Estado da Cultura, António Reis, se aprestava a iniciar a sua exposição.

Sob o signo da aliança ou não, o facto é que pôs uma "saraivada" de perguntas dirigidas a António Reis, ele foi peremptório em afirmar que os pressupostos do debate estavam assentes numa base perigosa e falsa: não se tratava ali de fazer sair da manga um conjunto de soluções que iriam definir uma vez para sempre a política do Segundo Governo Constitucional em relação ao cinema.

Tratava-se sim de saber o que é que se iria fazer no campo das infraestruturas técnicas, estúdios e laboratórios, no plano do acesso à produção, à distribuição e à exibição do cinema de qualidade nacional e estrangeira. Tratava-se, portanto, de inverter a ordem das prioridades em relação ao que havia sido o nesta matéria nos últimos quatro anos. A questão do adicional e a da autonomia dos estúdios estavam assim ultrapassadas, na opinião do secretário de Estado.

"Não há possibilidades — prosseguiu — de tempos mais próximos, de qualquer forma, melhor que seja, por maior êxito que tenha no circuito comercial, se vir a pagar o seu próprio. Seriam necessários oitocentos mil espectadores para pagar um investimento de cinco mil contos (...). A indústria cinematográfica no campo da produção tem de viver à custa do Estado..."

No campo da distribuição caminhar-se-á no sentido de incentivar através de diploma legal a difusão do filme de qualidade, bem como a exibição compulsória de filmes portugueses num determinado número de dias/ano a estabelecer.

Quanto à exibição, o secretário de Estado pensa que "deve haver preocupação em favorecer a criação de uma rede de salas para a exibição e para a produção de outros tipos de espectáculo e de manifestações culturais, projecto este que pode ir para a frente a partir do próximo ano. Este projecto é inseparável de um outro que eu tenho — prosseguiu António Reis —, que é o da criação de uma rede de centros culturais distribuídos pelas capitais de distrito e com o aproveitamento de algumas infraestruturas já existentes".

Há que seguir, portanto, um programa de "criação a prazo de uma ou várias empresas que tenham a seu cargo a gestão das infraestruturas técnicas da distribuição e da exibição (...). Esta segunda alternativa, dado o carácter industrial da actividade cinematográfica, parece-me a mais aconselhável, tendo em conta, no entanto, o facto de essas empresas poderem ter o estatuto público ou misto".

"Não pretendo reduzir as verbas até aqui concedidas ao cinema, em relação a verbas para outras entidades culturais. O cinema é caro... E do mesmo modo que eu considero perfeitamente demagógico dizer-se que é um crime que haja quinhentos mil contos para a SEC e vinte e dois milhões de contos para a Defesa Nacional (o nosso contributo para o poder militar de um certo bloco de potências), também consideraria demagógico que se dissesse que há cem mil contos para o cinema e quatrocentos mil para o resto da cultura em Portugal... Porque a segurança de um povo é cara (e é nessa perspectiva que temos que encarar as verbas afectas à Defesa Nacional), mas é um bem indispensável. Do mesmo modo, o cinema é uma actividade cultural indispensável, é cara, é portanto, compreensível que tenha de ter apoios mais significativos em termos de montante de investimentos do que outras actividades culturais que podem ser igualmente positivas".

António Reis finalizou a sua exposição referindo, para além de tudo o mais, que o IPC nunca teve autonomia administrativa e que a partir de agora "perde sentido a questão da Lei de Cinema: com a extinção do IPC fica revogada de imediato uma parte da Lei; quanto à assistência financeira à produção, o meu próprio despacho já é legislação nesse capítulo; quanto à distribuição e à exibição há que concretizar o que não se evoca nem de lei nem de facto, quanto à fiscalização, há um ponto: há que criar despacho no sentido de que é evidente que haverá a substituição da Lei por um conjunto de diplomas que regulem os diferentes aspectos da actividade cinematográfica."

Seguiu-se um período de perguntas e respostas no qual alguma coisa (pouca) se acrescentou ao que já havia sido dito.

Os finalistas da Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional puseram questões em relação à entrada na profissão e às candidaturas para as primeiras obras, descurando o próprio estado em que se encontra a Escola, todas as suas insuficiências, desde o parque de material, à não existência de estúdios, de professores qualificados, etc.

José Fonseca Costa pôs o problema da SEC conseguir (e como) o dinheiro para a tal recuperação de infraestruturas. O Secretário de Estado fugiu à pergunta descontabilizando nas longas metragens... Se considerarmos, como pensa António da Cunha Teles, que para essa recuperação "bastam" quinhentos mil contos teremos descontabilizadas todas e mais algumas das curtas, médias e longas metragens dos próximos dez anos... Mas, enfim, depois poderemos fazer um extenso documentário sobre esse monte de infraestruturas que passaremos a ter.

Contra esta questão levantou-se Leonel Brito que ainda centrou a sua intervenção no problema do desemprego e da garantia de trabalho e na questão da saída a tempo e horas de regulamentos para a atribuição de subsídios e dos planos de produção.

João Bénard da Costa interveio para lembrar o papel das cinematecas na formação dos cineastas e das populações em geral e avançou ainda propostas no sentido da sua regionalização.

Melo Pereira e Helena Maia entrevistaram-se bem que em direcções diferentes, no sentido de se recriar o produtor independente e privado.

Mais algumas questões foram postas, como, por exemplo, a de António Pedro de Vasconcelos ao considerar absurda a imposição do *plafond* de cinco mil contos como atribuição máxima de subsídios, e a de Leonel Brito que tinha a ver com a recuperação dos filmes realizados pelos cineastas e que ainda se encontram na propriedade do IPC.

De tudo isto se concluiu favoravelmente em relação ao cinema português: estes quatro anos foram bem dignos do que virá a ser uma importante cinematografia nacional. António Reis encerrou o encontro afirmando acreditar no talento de alguns cineastas portugueses. E todos foram para casa a dizer que sim uns aos outros. Eram três e meia da madrugada.

OPCAO 25/5/78

Cinequanon

25 de Abril, que cinema?

Das «Horas de Maria» à «Confederação»

*O espelho do espelho,
ou a estética de Macedo*

A Cinequanon inicia dia 26, sexta-feira, o auditório da Biblioteca Nacional, a sua primeira mostra de filmes, integrada nas comemorações do 4.º aniversário da cooperativa.

Fundada ainda antes do 25 de Abril com propósito de levar a cabo uma actividade montada fundamentalmente para o cinema e ficção, a Cinequanon, mercê da radical modificação das estruturas sócio-políticas nacionais que o "movimento dos capitães" trouxe consigo, cedo e a boas horas alterou sua linha de rumo, passando a produzir instantes filmes de intervenção, a maior parte deles em co-produção com a RTP, filmes, aliás, que já constituem inapreciável pólio de documentação cinematográfica sobre um período da nossa História que se, porventura, o mais significativo e o mais sinante deste século XX português.

Todos estes filmes — mais de uma centena — têm a ver com o que de mais flagrante foi passando no país logo a seguir ao 25 de Abril. As imagens captadas podem assimir uma ideia, se bem que não definitiva, em completa, do que aconteceu em Portugal nos mais diversos campos, desde as lutas sociais que foram travadas no plano da produção, passando pelas questões da cultura (o teatro, do cinema, das colectividades de cultura e recreio), até problemas relacionados com o desporto.

Deste amplo conjunto de filmes, destacamos as séries "Artes e Ofícios" constituída por 41 filmes, a série "Sonhos e Armas" (filmes), "Um dia na vida de..." (4 filmes), "Elhas Profissões" (16 filmes), "Viver ou breviar" (2 filmes), "Movimento cooperativo em Portugal" (6 filmes), "Inventores portugueses" (12 filmes), "Colectividades de cultura e recreio" (6 filmes), "Ensino Básico" (3 filmes) e ainda algumas produções integradas em nenhuma série em particular: neste grupo incluem-se "A Independência de Moçambique" e "Fátima Story", António de Macedo e "Procissão dos Belos", "Chorar o Entrudo" e "A Rapariga dos Fósforos" (este recentemente exibido RTP, baseado num conto de José Cardo-

so Pires), de Luís Galvão Teles.

Não são, porém, estes os filmes a serem exibidos na referida mostra. Do programa fazem parte alguns filmes produzidos pela Cinequanon, com a participação financeira do Instituto Português de Cinema. É de parte destes filmes que seguidamente apresentamos uma sucinta sinopse de cada uma das obras, colhida na própria documentação da Cinequanon, de molde a permitir ao possível espectador uma escolha mais cuidada, enfim, uma orientação.

"As Rosas de Maria" de António de Macedo, surgiu a partir duma reportagem cinematográfica que a Cinequanon fez em Fátima, em Outubro de 1975, completada com uma outra em Maio de 1976; tomou forma inspirando-se, depois, num facto real relatado por alguns jornais diários: a violação de uma jovem pelo padrasto numa aldeia portuguesa e o subsequente choque que esse caso provocou, quer no ambiente familiar, quer naquela comunidade. De certo modo *Fátima Story* foi o princípio de "As Rosas de Maria": para além da realidade local de Fátima, dos seus dramas humanos em contraste com os interesses poderosos que se ocultam nos bastidores, e da história contada no jornal, uma ideia-base surge: a do indivíduo esmagado pelo poder (seja esse poder um poder político, religioso, social, tecnocrático ou mesmo cultural...) Desta forma a Maria da história do jornal transforma-se numa rapariga cega, violada pelo padrasto na sua recôndita aldeia portuguesa, que sofrendo de múltiplos traumatismos psicológicos é internada num sanatório em Lisboa para doenças psíquicas. As doze horas que Maria passa no hospital, e que são descritas com grande preocupação de rigor cinematográfico ao longo de todo o filme, constituem, no seu conjunto, os doze passos iniciais da libertação de Maria. Libertação essa que as "instituições" (simbolizadas pela freira), ou o "progresso cultural" (simbolizado pelo médico) se recusam a reconhecer ou simplesmente se limitam a ignorar.

"Setubalense — um jornal regional em autogestão", de Amílcar Lira, é um relato do

processo de luta dos trabalhadores do jornal contra o proprietário-director. O "Comité de luta de Setúbal" (comissões de moradores e trabalhadores) entre o "Verão quente" e o 25 de Novembro de 1975 ocupa as instalações de "O Setubalense", "a fim de não permitir o avanço da direita e a tomada dos órgãos de informação pelas forças reaccionárias..." Era este tipo de linguagem e um tipo de acção quase que específicas de um período que para alguns deixa muitas saudades e para outros nenhuma... Importa, no entanto, rememorar-lo já.

"Cooperativa Cesteira do Gonçalo", de António de Macedo — A pequena aldeia de Gonçalo, a 18 quilómetros da Guarda, é um exemplo de como a imaginação e combatividade da classe operária é capaz de encontrar as soluções mais adequadas para cada caso na defesa dos seus reais interesses. Em consequência de uma crise de desemprego (quatro fábricas fechadas), os trabalhadores decidem fundar uma cooperativa — a Coop. produtora de objectos de vime. O filme procura documentar todo o processo desencadeado, as dificuldades, o entusiasmo e sobretudo o aumento de produtividade que se observa sob a nova forma de cooperativa em contraste com o tempo em que os mesmos operários trabalhavam como assalariados (muito mal pagos) dos seus antigos patrões.

"Arcia, Lodo e Mar", de Amílcar Lira — A costa algarvia apresenta na região compreendida entre o Vale do Lobo e Mar da Rota e especialmente na zona de Faro-Culatra uma conformação morfológica distinta que resulta na existência de um verdadeiro arquipélago, características e modo de vida próprio. As ilhas, e uma infinidade de pequenos ilhéus, cuja existência real depende do vai e vem das marés, são delimitadas por inúmeros canais e braços de mar na sua maioria navegáveis, com menor ou maior grau de dificuldades. Nalguns pontos isolados, florescem comunidades inteiras que buscam o sustento nas lides do mar, sendo a mais importante a comunidade da ilha da Culatra, onde habitam mais de um milhão de pessoas.

Outros há, que vivendo em Olhão, na Fuzeta, em Tavira, em Cabanas e outras localidades da costa, procuram na "ria" o sustento para si e suas famílias. O filme relata esse dia-a-dia passado nos barcos, no velhar das redes e apetrechos de pesca. A vida é diversa, desde a apanha de amêijoas nos bancos de lodo até às mais variadas, incluindo as que são proibidas por Lei, que se praticam por serem rendosas. Procura-se assim conseguir com esta obra uma amostragem tão clara quanto possível do modo de vida da população dessa zona rívica.

"Colónia e Vilões", de Leonel Brito — um filme sobre a Madeira "feudal" (presente), e ainda existem contratos de arrendamento de terras que vêm de há centenas de anos. Em entrevista dada a José de Matos e à pergunta — "Quais as características da população madeirense?", Leonel Brito respondeu: — "Todo o povo é muito religioso, e quem tem o poder é a Igreja embora os padres progressistas que proclamam que a terra é de Deus, o fruto de quem a trabalha".

Os caseiros têm uma proposta de decreto para a abolição imediata da colónia, mas ainda não passou do estudo: um, no tempo Vasco Gonçalves, agora outro, na Assembleia Regional. A exploração das pessoas é, ali, levada às últimas consequências e penoso o tentar trazer uma situação medieval ao cinema pode ajudar a luta dos caseiros, mas ainda o realizador. É ainda de realçar a participação da Igreja na vida da Madeira: o poder de facto, está nas mãos da diocese — o grande senhor é o bispo. Devido às suas características, a Madeira não é de facto, está nas mãos da diocese — o grande senhor é o bispo. Devido às suas características, a Madeira não tem grandes aglomerados populacionais — praticamente não há aldeias ou vilas, as casas ficam espremidas pelos sucalcos, o elo de ligação própria paróquia. Não se diz "a aldeia", "a paróquia" tal...

"Liberdade para José Diogo" é uma obra cuja origem era para ser exibida na RTP mas que acabou por o não ser, tendo o seu realizador, Luís Galvão Teles, feito a partir de muito material existente uma longa-metragem sobre todo esse processo por demais conhecido da opinião pública e que se refere ao porte do latifundiário Columbano Monteiro verificada algum tempo após o seu assassinato por José Diogo, o ter ferido numa atitude que resultou de toda uma vivência anterior à qual não foi levada em conta a situação final dos tribunais.

"O Outro Teatro", de António de Macedo — este filme pretende de uma forma directa e sucinta, constituir um requisiatório sobre os grupos independentes, inquirir dos motivos da sua proliferação, os seus problemas mais prementes, e as perspectivas para o futuro.

"Gente do Norte", de Leonel Brito — é um filme que nos leva pela mão segura do realizador à região de Moncorvo, onde há poucas décadas as expedições tinham mais a ver com as minas de volfrâmio, após o 25 de Abril com as máquinas de



Luís Galvão Teles
a nossa FC

filmar que saíam das grandes cidades à procura da "mina de ouro" pictural e indígena... E depois ainda uma outra vaga — a dos retornados. E a dos emigrantes que ora vêm ora vão.

Sem conseguir acompanhar esta roda viva portuguesa de aventura e rotina o filme de Leonel Brito é, no entanto, um documento maduro e bem elaborado.

"A Confederação", de Luís Galvão Teles — "A Confederação" é uma associação de Estados — imaginária ou talvez não. Esta associação encontra-se dividida em duas grandes zonas geográficas de influência, o Norte e o Sul, com exércitos simetricamente próprios. A acção desenrola-se também em duas grandes zonas ideológicas a que correspondem duas cadeias de televisão simetricamente próprias: o Canal Vermelho e o Canal Verde. A acção desenrola-se num dos Estados integrantes da Confederação: um Estado imaginário chamado Portugal. Este filme obteve o 1.º prémio no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, em 1977.

Rui Cádima

CINEMA 1 CULTURA

TEMPO DEFESO

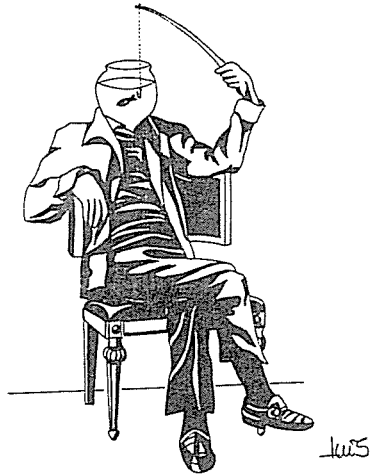
TODOS os anos, nesta época, a programação dos cinemas é pouco variada e, em geral, defende-se nas reposições. As estreias não surgem, ou aparecem em número reduzidíssimo, e as reprises, portanto, seguem-se umas às outras: a "crise" escolhe plateia ou balcão. Exibidores e distribuidores endoidecem a pensar no filme exacto no momento h. As casas são fracas e, por conseguinte, as receitas de bilheteira ridículas.

É assim que numa breve panorâmica pela exibição de Lisboa chegamos a conclusões pouco animadoras acerca dos filmes que há para ver. Nesta última semana estreou-se uma nova sala, o Cine 222, que abriu com "Uma razão para viver", de Joseph C. Hunwright (ver "7X7"). Em termos estatísticos verifica-se que dos cerca de 50 cinemas com programação diária na capital, mais de 50

por cento dos filmes que exibem são reposições. Cerca de 33 por cento dos filmes são estreias, estando a maior parte deles em cartaz há várias semanas e aproximadamente 16 por cento dos restantes são fitas não aconselháveis: pornográficas, indianas e "kung-fu".

Dos filmes em estreia destacamos ainda "O Casamento", de Altman, no Londres; "Os Novos Monstros", de Risi, Monicelli e Scola, no Star; "Jonas" de Tanner, no Quarteto; "Interiors", de Woody Allen, no Abcine e "Primo Amore", também de Risi, no S. Jorge.

Quanto às reposições recomendamos dois Kubrick: "Laranja Mecânica", no Império e "Dr. Strangelove", no Quarteto; "West Side Story", de Wise, no City-cine e "O Ovo da Serpente", de Bergman, no Quarteto.



E O CINEMA PORTUGUÊS?

● Produção

Esta é uma altura fulcral para repensar também o futuro do cinema em Portugal. Digamos que se aproxima dos profissionais de cinema um tempo de impasse.

O plano de produção do Instituto Português de Cinema para 1979, pelo que consta nos corredores dos "mentideros", não será elaborado. Tudo leva a crer que o plano de 79 será esquecido pela administração do Instituto. Diz-se que isso se deve à atribuição de reforços de verbas aos filmes até agora suspensos por falta de dinheiro. Entre eles estavam "Kilas, o mau da fita", de José Fonseca Costa; "Oxalá", de António Pedro de Vasconcelos; "As Guerras de Mirandum", de Fernando Matos Silva e, por outros motivos, "Verde por fora, vermelho por dentro", de Ricardo Costa — o primeiro e único filme português a ser produzido integralmente por capital privado, depois do 25 de Abril. É um facto louvável estes filmes terem sido defendidos; actualmente estão já em vias de serem terminados.

De qualquer modo, como a C.A. do IPC ainda não esclareceu ninguém a propósito do plano de produção do corrente ano, continua a aguardar-se que a todo o momento sejam escolhidas as personalidades que irão atribuir os subsídios às propostas de filmes entregues no Instituto até 31 de Dezembro do ano passado. Por lei, essa comissão deveria tornar públicos os

resultados definitivos sobre as propostas até 15 de Fevereiro passado — prazo limite estabelecido no decreto-lei 286/73. Ora o que se verifica aqui é de facto o não cumprimento da Lei, com possibilidades muito remotas de vir a ser cumprida, mesmo com atraso.

Será que, portanto a produção de longas-metragens tende para um interregno de cerca de dois anos? Será que os anos de 79 e 80 não darão ao cinema português nem um só filme? Diz-se que há um cineasta que está a receber do IPC um ordenado mensal para planificar um filme a seu bel-prazer. Seria bom haver uma confirmação ou um desmentido deste tipo de "boatos" que circulam à boca fechada... Deste modo surge a hipótese do plano de produção de 79 corresponder ao tal (único) filme que se diz estar a ser planificado nem ninguém saber nem como nem porquê...

Para além do problema do plano de produção há um outro relativo às infraestruturas técnicas. No tempo em que António Reis estava na SEC falava-se numa profunda remodelação dos laboratórios e dos estúdios. Tinham-se feito vários estudos acerca do assunto. Gastaram-se centenas de contos. Até agora pouco mais se soube desses projectos. Voltaremos mais tarde a este sector nuclear da produção cinematográfica.

● Co-produção com a RTP

Apesar de alguns cineastas

levantarem determinadas dúvidas em relação a uma eventual colaboração com a RTP, no âmbito da co-produção, o que se passa é que desde 78 a maior parte dos profissionais de cinema têm sobrevivido (é o termo) única e exclusivamente através dos programas que a RTP encomenda aos produtores exteriores a ela (como sejam, por exemplo, os produtores e os cineastas independentes, as empresas de cinema e as cooperativas).

Também aqui o futuro não é risonho: o que se tem ouvido ultimamente do lado dos responsáveis da RTP aponta para uma redução substancial dos programas até aqui atribuídos a esses mesmos produtores (influências da TV-Globo?). Evidentemente, se esta política for avante, maus tempos esperam os profissionais de cinema; além de que duvidamos que isso constitua um benefício real para o espectador dado que nessas circunstâncias notar-se-ia a falta de uma concorrência criativa e ainda de uma dinâmica diferente, resultantes dum salutar confronto entre uma produção interna inevitavelmente burocratizada e uma produção externa mais diversificada, numa constante procura de renovação e originalidade.

● Distribuição e exibição

A famigerada "lei da contingência" e da reserva de mercado — que obriga à exibição do filme português —

também regulamentada através do decreto-lei 286/73, nunca foi aplicada. Mais uma vez foi ultrapassada a data limite de 31 de Julho e ainda se não sabe se algum filme português vai entrar no contingente e se, por conseguinte, terá obrigatoriamente reserva de mercado. Mais uma vez portanto, o IPC não cumpre a lei.

Neste momento o IPC prossegue os seus contactos com os cineastas independentes e as cooperativas numa tentativa de (finalmente!) se levar para a frente a velha ideia da formação duma empresa distribuidora de filmes portugueses. O Instituto, que entretanto decidiu cessar toda a sua actividade comercial, solicitou a todos os produtores independentes uma proposta de viabilização que assegurasse a difusão dos filmes produzidos. Existe já um documento assinado por vários cineastas no qual se propõe o que de há alguns anos a esta parte tem vindo a ser estudado: a criação da dita empresa distribuidora com capital misto.

Neste ponto, outro aspecto da questão é o facto do adicional de 15 por cento que incide sobre as receitas de bilheteira dos cinemas, ter sido "desviado" pelo OGE de 78 para o Ministério das Finanças. Trata-se duma medida altamente lesiva dos interesses do cinema português.

Oxalá venha a ser promulgada uma nova lei que reponha as coisas tal qual estavam: isto é, que os 15 por cento voltem a

reverter para o IPC e que esse dinheiro venha a ser gerido por uma C.A. dinâmica e competente (ao invés do que tem acontecido até hoje), para que o dinheiro se traduza em obras de qualidade e não apodreça nos cofres da Caixa Geral de Depósitos.

Por outro lado, o antigo projecto de António Reis de criar uma rede de centros culturais distribuídos pelas capitais de distrito, com o aproveitamento de algumas infraestruturas já existentes, nunca chegou a ser posto em prática. As sucessivas remodelações ministeriais conduziram a que ninguém venha, de facto, a responder por coisa alguma...

Importante será também perscrutar o que é que se passa com a criação de complexos mistos de intercâmbio artístico e tecnológico entre a SEC/IPC e a RTP.

Pensamos também vir a abordar posteriormente outros pontos: é o caso da Lei de Cinema e da Lei da Televisão; da Escola de Cinema; da Cinemateca Nacional; da produção privada; do mercado comum do filme de expressão portuguesa e espanhola; do fundo empresarial de 7,5 por cento que já se disse ter sido pago, etc., etc.

Impõe-se, portanto, um debate para o futuro no cinema português. Num dos próximos números iniciá-lo-emos.

Rui Cádima



HÁ TRÊS semanas atrás fez-se a pergunta: "E o cinema português?". A primeira resposta dá-a António da Cunha Telles em nome da Comissão Administrativa do Instituto Português de Cinema. Algumas boas novas: contra o que tínhamos informado nessa altura, o adicional de 15 por cento sobre os bilhetes de cinema voltou a entrar para os cofres do IPC; o contingente de filmes com exibição obrigatória foi, finalmente, elaborado e... o plano de produção deste ano vem finalmente à luz!

O reencontro com o público

EXPRESSO — Que perspectivas para um verdadeiro reencontro didático e recreativo do grande público com o cinema português? Será que o público tem razão quando diz que o cinema português não existe? Não haverá cineastas? Não existirão argumentistas? Os técnicos serão incompetentes? Os actores andarão muito longe de António Silva, de Vasco Santana, de Beatriz Costa? Haverá ou não actores à altura dos grandes nomes da comédia dos anos 30 e 40, ou, para além de uma possível crise humana haverá também uma crise financeira?

ANTÓNIO DA CUNHA TELLES — A pergunta é extremamente complexa e eu vou ter que desmontá-la um pouco até fazer a história do que tem sido a produção de cinema em Portugal nos últimos anos e das várias disposições que foram tomadas em relação a essa produção, para que se entenda como é que se chegou ao tal cinema português que o grande público diz que não existe.

A partida tinha quase a tendência para dizer que esse público tem alguma razão porque uma cinematografia para existir não basta que esteja feita e que exista em "bilhotes". O cinema existe quando é projectado em ecrãs e, portanto, quando os espectadores têm oportunidade de o ver. O que, aliás, hoje em dia, não acontece.

Como dizia, é preciso fazer um pouco o itinerário do que tem sido até aqui o cinema português. Talvez eu possa fazer porque, como sabe, produzi os primeiros filmes do cinema português dos anos 60. Foram treze os filmes que produzi nessa época, numa altura em que a produção de cinema estava de alguma forma relacionada com a distribuição e a exibição, ou seja, com o pagamento do filme pelo sector comercial do cinema. Embora numa maneira modesta qualquer filme produzido nessa fase tinha sempre um avanço sobre receitas e ainda uma sala de cinemas que garantia a sua estreia.

A partir dos anos 70 o cinema português (e bem, numa certa medida) passou a ser protegido directamente por um regime de subsídios intensos. Primeiro foi a Fundação Calouste Gulbenkian e depois foi o próprio Instituto Português de Cinema. Assim a produção de cinema em Portugal passou-se a basear num outro factor que se poderia dizer de "financiamento selectivo", financiamento que era atribuído a realizadores que tinham já feito anteriormente filmes de qualidade e de interesse cultural ou então jovens que ainda não tinham feito nenhum filme mas que ou vinham da crítica ou tinham de alguma forma realizado um trabalho que fazia esperar viessem a realizar um filme interessante. Essa fase foi extremamente rica em experiências, em resultados que eu penso até que são apaixonantes mas que prolongaram excessivamente essa fase de experimentalismo. Portanto, cada realizador, encontrando-se numa situação perfeitamente ideal, com o filme pago a 100 por cento e como a única coisa que era importante era que esse filme fosse uma obra susceptível de interessar os meios culturais, de ir aos festivais e de ter boas críticas nas grandes revistas, acabaram cada vez mais por fazer um cinema perfeitamente fechado sobre si próprio. Essa situação ainda se agravou com a fase "IPC".

Porquê? Porque se prolongou o sistema de subsídios, quer dizer, das pessoas poderem fazer os filmes que entenderem sem haver uma preocupação de pagamento nem sequer de audiência e ainda

com outra agravante: a propriedade desses filmes ficava no Instituto sem que houvesse quaisquer estruturas adequadas para fazer circular esses filmes; os realizadores, as cooperativas e os vários produtores eram assim meros produtores executivos do IPC.

Chegou-se a uma situação perfeitamente artificial na produção de filmes, desligada completamente duma circulação, duma venda, desses produtos culturais que são os filmes. Chegou-se a uma situação, portanto, perfeitamente anormal nesta casa que foi de se produzirem filmes só pelo simples facto de os produzir e de os defender em absoluto independentemente duma existência real junto do público.

A nova Comissão Administrativa, concretamente, procurou emendar esse caminho criando algumas medidas. Uma delas estava anunciada no despacho do secretário de Estado da Cultura no início desta C.A. e que relançou essa produção: os filmes passavam também a ser propriedade dos autores e assim pretendia-se ligar aos seus próprios filmes, à sua futura difusão...

EXP. — Responsabilizá-los, também...

A.C.T. — Em certa medida, porque como o IPC deixa de ser proprietário dos filmes, as cooperativas, só cineastas e os produtores independentes terão a ver com a exibição e circulação desse filme.

Anunciamos ainda que além da participação financeira de tipo selectivo iria produzir o chamado financiamento automático. Em que é que nós esperamos que isto se traduza na prática? Se alguém fizer um filme extremamente interessante, muito sofisticado, fechado sobre si mesmo, que apenas um reduziíssimo grupo de pessoas o pode entender mas se for de facto um filme extraordinário essa pessoa continuará a fazer filmes mais evidentemente terá um apoio mais limitado. Se um outro cineasta fizer um filme de grande audiência mas muito pouco interessante do ponto de vista cultural ele também poderá continuar a ter apoios mas de igual forma limitados.

Quem for capaz de obter os dois aspectos simultaneamente, isto é, fazer uma obra com interesse cultural e com certas quotas de audiência terá duplo financiamento: selectivo e automático. Pretende-se assim de alguma maneira estimular o reparcimento do cinema português que não seja estúpido, que não vá aviltar o público, que não degrade a cultura portuguesa mas que ao mesmo tempo se preocupe com a comunicação em relação ao público e, claro, com audiência que terá.

Este aspecto da nova legislação do financiamento automático considero fundamental para a tal transformação de fundo. De qualquer modo a atribuição de verbas nunca dependerá exclusivamente dum só destes financiamentos...

Pretende-se obter um produto cultural rentável e é para aí que se vai caminhar.

Apesar de tudo o cinema experimental que se fez até agora com esse mesmo financiamento selectivo (e também falo por mim, no caso de "Os Meus Amigos") permitiu, por um lado efectuar toda uma série de experiências até praticamente à ruptura, mas, por outro lado, através dessas mesmas experiências as pessoas da minha geração adquiriram uma tal preparação técnica (ao nível da expressão, da feitura do cinema) que os hábitos, muitos dos que ninguém, talvez, a produzir agora um cinema com verdadeiras características de audiência.

CINEMA PORTUGUÊS — ANOS 80



Costumo, às vezes, citar isto: em 62 fui ao Festival de Locarno com os "Verdes Anos" do Paulo Rocha, filme que ganhou o prémio da melhor primeira-obra. Um dos concorrentes directos do Paulo Rocha era o Pasolini com um filme extremamente experimental sobre a mulher e o divórcio. Isso não impediu que o Pasolini viesse mais tarde a fazer filmes com características de grande audiência, cultural, o que é preciso de facto é criar aliciantes para que os realizadores não pensem só em termos de certa crítica e de certos Festivais. Isso é uma coisa que o Instituto quer quebrar tanto mais que se pretende institucionalizar de novo, recriar uma indústria de cinema em termos económicos, de produtos que se fazem, que se vendem e que dão dinheiro para fazer outros produtos e assim sucessivamente.

EXP. — Poder-se-á dizer então que a C.A. confia plenamente que os novos aliciantes permitirão aos cineastas — caso eles o queiram e

saibam aplicar — uma maior aproximação em relação ao grande público?

A.C.T. — Evidentemente que não precisa medidas acessórias. Não basta dizer: "Você faça um filme a contar com o público" e depois, amanhã, entrava aqui o realizador ou o produtor e dizia: "mas ninguém me quer levar o filme"... Por isso também a C.A. pela primeira vez decide que a lei foi feita há meia-dúzia de anos pôs a funcionar a reserva de mercado e escolheu os filmes do contingente. Isto é, os cinemas do País serão obrigados a passar um filme português durante um certo número de dias em relação directa com o número de filmes que estão disponíveis para serem exibidos. É por isso que a aplicação da reserva de mercado em relação a Lisboa é extremamente modesta. Só havia três filmes para estreiar e portanto não se ia dizer a doze cinemas de estreia que eram obrigados a levar filmes portugueses. Exigiu-se então que os três cinemas que há mais anos não levam filmes portugueses levem um na próxima temporada. É uma medida aplicada com grande tolerância e o que se espera com ela é que efectivamente abra o diálogo entre as pessoas que produzem o cinema e o público passando também pelas pessoas do comércio do cinema — condições indispensáveis para florescer, amanhã, uma autêntica indústria do cinema português.

Mesmo que alguns dos filmes portugueses não causem pleno aplauso ao espectador é bom que eles sejam vistos e criticados e que o realizador também não pense que pode impunemente fazer não importa que filme porque nunca será visto. Não. Os filmes portugueses passam a ser vistos e a partir daí o cineasta terá que contar com as reacções. Isto é muito importante para a dinâmica do nascimento dum outro cinema português que se espera venha a ser uma realidade palpável.

Os técnicos e o argumentista

EXP. — De qualquer modo não é só necessário que os cineastas estejam preparados a fazê-lo. É necessário que tenham capacidade para isso e que contem, por outro lado, com equipas de verdadeiros profissionais, de argumentistas, de actores a tempo inteiro etc.



◀ LERPAR de Luís Couto



▼ O DIABO DESCEU À VILA de Teixeira da Fonseca

Os filmes a exhibir na temporada 79/80

O Princípio da Sabedoria,

de António de Macedo

Lerpar,

de Luís Couto

O Rei das Berlingas,

de Artur Semedo

Recompensa,

de Arthur Duarte

O Diabo Desceu à Vila,

de Teixeira da Fonseca

As Horas de Maria,

de António de Macedo

Verdades,

de João César Monteiro

As Ruínas no Interior,

de José de Sá Caetano

Os Demónios de Alcácer

Quibir,

de José Fonseca Costa

As alternativas

para salas

com material

de 16 mm

Antes do Adeus,

de Rogério Ceitil

O Meu Nome É...

de Fernando Matos Silva

A Fuga,

de Luís Rocha

A Confederação,

de Luís Galvão Teles

Madrugada,

de Luís Couto

Nós Por Cá Todos Bem,

de Fernando Lopes

A.C.T. Dou-lhe completa razão. Não é só uma carência de técnicos... Já agora aproveito para fazer um apelo através do EXPRESSO aos meus colegas do Sindicato porque penso que há um aspecto que ainda não foi definido, ainda não deu lugar a conversações sérias mas penso que terá que dar: é a definição de profissão e de "carreira", se quisermos. Não é possível continuar a situação caótica que tem acontecido. Toda a gente é operador, toda a gente é não sei quê... têm que se criar um certo tipo de normas. Um chefe operador é em todos os países, uma pessoa que faz uma aprendizagem, que faz X filmes como 2.º assistente, outros tantos como 1.º assistente e depois é que passa a operador se para isso tiver qualidades. Há um caminho para se atingir uma profissão e esse caminho tem que ser balizado com o Sindicato, com o IPC, que está disposto a dar toda a colaboração. Há dias recebemos aqui uma carta do Sindicato que chamava à atenção de que os financiamentos dos filmes deviam ser condicionados às pessoas serem efectivamente profissionais. Defendo abertamente que os filmes sejam feitos por profissionais de cinema; mais: é necessário redigir o trabalhador da actividade cinematográfica e o Sindicato deve ser exigente na atribuição das carteiras profissionais. O Instituto está na disposição de exigir que essas carteiras sejam devidamente atribuídas às pessoas qualificadas. Pensamos ainda contribuir activamente para cursos de reciclagem dos mesmos técnicos com técnicos estrangeiros credenciados.

Por outro lado há uma grande carência de argumentistas, como você diz. Por exemplo, ao nível da direcção de produção, temos dois ou três técnicos suficientemente válidos, o que é de facto ridículo.

Ao nível da sequência, do argumentista, um homem como o Buñuel trabalha sempre com o seu. Carrière que por seu lado com uma série de realizadores europeus. Era bom que houvessem dois ou três bons argumentistas em Portugal. Para isso é necessário iniciar-se desde já uma forma de colaboração entre aqueles que têm vontade de produzir ou adaptar argumentos para cinema e as próprias equipas de planificação. Penso que o 16 mm e o cinema directo prestaram muito mau serviço ao cinema português precisamente porque as pessoas foram muito para o cinema improvisado, para a cena dita no momento e não para um trabalho preparado, medido, reflectido. Penso que se tem de regressar a estes últimos aspectos para arrancar de novo num cinema de ficção dinâmica e actual que mantenha uma boa relação com o público.

EXP. — Ainda em relação ao argumentista, a própria RTP que está a pensar na produção de grandes séries irá ter esse mesmo problema. Portanto, a partir do momento em que o cinema português sente a necessidade de ter argumentistas e também porque a RTP está a pensar nessas mesmas produções seria imprescindível, desde já, que a RTP em conjunto com o IPC pensasse muito a sério neste problema imediato, tentando captar alguns bons elementos da nossa literatura ou do próprio jornalismo que estejam de facto interessados em se embrenharem a fundo no argumento de cinema, aprendendo, inclusivé, com alguns dos melhores argumentistas norte-americanos, italianos e até mesmo brasileiros. Não podemos esquecer que, por exemplo, a Janette Clair dá, pontualmente, indicações precisas nos seus textos que são rigorosamente cumpridas pelos realizadores...

A.C.T. — Penso que se poderia fazer aqui o que a Embráfilme fez no Brasil. Ainda há pouco tempo se realizou um curso intensivo para iniciação ao argumento. Aquele poder-se-ia fazer o mesmo. O que é preciso é chamar a atenção dos escritores, dos homens do texto para certos problemas; não se lhes vai ensinar a escrever português nem a fazer a frase. O que é preciso é dar certas chaves.

Entrevista de Rui Córdima

NO PRÓXIMO NÚMERO:

- Os actores
- Infra-estruturas
- Lei de Cinema
- Reestruturação do I.P.C.
- Acordos cinematográficos
- Interâmbulo com a R.T.P.



NA PRIMEIRA parte desta entrevista, publicada na nossa edição anterior, António da Cunha Telles referiu alguns dos aspectos determinantes para o reencontro do cinema português com o público.

Concluimos, nesta segunda parte, com o representante da C.A. do Instituto Português de Cinema, uma ampla abordagem dos factores imprevisíveis desse reencontro e também do relançamento embrionário do que se deseja ser, a médio prazo, uma indústria de cinema em Portugal.

Os actores

EXP. — Não queríamos deixar passar em branco a questão relativa aos actores. Teremos ou não actores à altura para fazer esse filme que vá ao encontro do grande público?

ANTÓNIO DA CUNHA TELLES

— Se há uma coisa que nos últimos anos o cinema português revelou por várias vezes, foram actores. O cinema português, desde os anos 30 (e não falo dos consagrados) revelou quase sempre um grande actor que depois foi abandonado. Por exemplo, nos anos 60, a Isabel Ruth nos "Verdes Anos", a Lúcia Amaro nos "Pássaros de Asas Cortadas", custa-me falar do "Cerro" mas a Maria Cabral teve a capa da "Elle" e foi considerada por várias revistas como uma grande actriz a nível internacional. Há mil exemplos de actores capazes.

Exp. — É um facto que sim, que existem actores para o cinema português. Contudo há uma coisa que se apresenta sempre como trágica: Não existindo uma indústria cinematográfica em Portugal, não existem actores de cinema. É o actor de teatro que geralmente vem fazer os filmes, 99 por cento das vezes em condições drásticas: com gravações de manhã, ensaios à tarde, representações à noite (e tudo isto, muitas vezes, não é suficiente para sobreviver). Chega-se ao ponto, por vezes, de ter o actor no "plateau" só há hora de almoço, decorando o papel no intervalo dos planos... Que solução?

A.C.T. — Defacto esse tipo de coisas ainda terá que continuar por algum tempo. De qualquer modo ser actor de cinema tem que passar a ser uma profissão como outra qualquer. Não digo que não possa ser, tem certa medida, coincidindo com o teatro (o cinema hoje é de tal maneira caro que tem de ser como lá fora): o actor se vai entrar num filme tem que ser devidamente retribuído deve ter assegurada minimamente uma continuidade de trabalho, mas também não pode pensar em acumular a peça com o filme. Ele deve ser contratado com a devida antecedência, fazer o seu trabalho normal durante as filmagens e descansar à noite para que no dia seguinte esteja perfeitamente apto.

Tudo isto passa evidentemente por uma reorganização da produção e por uma autoridade que ela futuramente.



Infra-estruturas e intercâmbio com a RTP

Exp. — Que passos foram dados na criação das infra-estruturas básicas para um resurgir da indústria cinematográfica?

A.C.T. — Tinha-se chegado a uma carência de meios técnicos verdadeiramente assustadora. O som ia fazer-se a Espanha, a cópia final a França. Laboratórios, estúdios de som e material de filmagem estavam cada vez mais caducos. Impunha-se apoiar também todos os pedidos aqui apresentados de financiamento para compras de materiais técnicos. A Ulysse teve um financiamento para uma nova copadora, a Nacional Filmes comprou algum equipamento de som, etc., etc.

O Instituto vai ainda fazer um aumento de capital à Tóbis destinado a suportar o equipamento base que foi indispensável comprar: uma Arri 35 mm que estará operacional a partir de Setembro e uma geradora insonorizada sobre um chassis Mercedes de 7 ton., material do mais moderno que há no mercado.

A nível de laboratório a Tóbis comprou o que há de mais avançado em copadoras. Os seus trabalhadores terão os devidos cursos de reciclagem e eu penso que no próximo ano a Tóbis será um laboratório de nível europeu: satisfará então não só as necessidades do mercado nacional como terá uma capacidade de produção e uma qualidade suficientes para poder vender trabalho de laboratório à escala mundial. A partir do próximo festival de Cannes vamos fazer uma campanha agressiva para venda desse trabalho. Os futuros lucros que a Tóbis venha a ter permitir-lhe-ão não só o seu reequipamento permanente como também a participação na produção de filmes.

Exp. — E em termos de futuro próximo o que é que está previsto?

A.C.T. — Há o problema do estúdio 1 da Tóbis, de se lhe encontrar uma alternativa de conseguir material novo.

Exp. — Porque é que não se avançou ainda na criação e no intercâmbio de complexos mistos com a R.T.P.?

A.C.T. — Todas as diligências que fizemos junto da R.T.P. até agora ainda não levaram a resultados palpáveis. Há várias coisas a ver... Por exemplo, não faz grande sentido que existam dois laboratórios em Portugal cuja maioria de capital pertence ao Estado. Por outro lado a questão do novo estúdio podia ser já encarada na perspectiva de servir o cinema português e também a R.T.P.

Exp. — E o intercâmbio a nível da própria produção com a RTP?

A.C.T. — Não se avançou muito nesse aspecto das co-produções, embora nós estejamos completamente abertos a isso. E não só isso, porque o Instituto uma das coisas que gostaria de promover era o cinema didático e documental nos seus mais variados aspectos. Filmes sobre a saúde, sobre o turismo, etc. É necessário estimular que os Ministérios e determinados organismos de Estado olhem para o cinema e para a Televisão como meios de comunicação ideais no conhecimento, ensino e divulgação. Essa seria a melhor forma para utilizar o formato "16 mm".

As relações a nível de co-produção com a R.T.P. têm é que ser realistas. Não faz sentido que o I.P.C. pague 90 por cento do custo de um filme, a R.T.P. os outros 10 por cento, e se utiliza dele prioritariamente. É necessário que haja um diálogo franco e aberto com a R.T.P. Mais uma vez eu proponho esse diálogo.

Acordos cinematográficos

Exp. — Há alguns acordos cinematográficos em estudo? Algumas co-produções para breve?

A.C.T. — Pretendemos de facto fazer acordos cinematográficos mais abertos em que além de aspectos de participação de capitais e de técnicos haja a possibilidade de uma maior circulação dos filmes portugueses.

Procuramos neste momento firmar acordos preferenciais com os países de língua portuguesa e ainda com a Espanha e França. Em relação aos primeiros temos a estrita obrigação de que os nossos produtos audiovisuais permitam um maior intercâmbio cultural para que da troca de experiências e propostas estéticas e humanas resulte uma sedimentação efectiva em língua portuguesa.

Lei de cinema

Exp. — As verbas dispendidas até agora com os filmes parados foram extraídas do plano de produção deste ano?

A.C.T. — Não foi propriamente do plano de produção (não havia

nenhum rubrica explícita "plano de produção 79"), houve sim um acrescento suplementar que atendeu a esses aspectos. Havia muitos filmes parados em vias de ruptura total. Quando a nova C.A. tomou posse a actividade cinematográfica estava em vias de se paralisar completamente com os filmes interrompidos ou sem arrancarem por insuficiência de verbas. Foi necessário então estimular as pessoas e criar as condições de relançamento da actividade.

Exp. — Foram atribuídos reforços de verba a todos os filmes bloqueados até então?

A.C.T. — Estabeleceram-se normas para que todos os filmes anteriores ao plano de 78 fossem subsidiados com um aumento global correspondente à diferença entre o valor actual do subsídio e o anterior, que era atribuído sob a forma de participação financeira. Não foi recusado, a meu conhecimento, nenhum reforço a ninguém. Havia, por outro lado, filmes com carácter experimental, ou com carácter de ensaio, que não tiveram reforço idêntico aos de ficção mas que não deixaram de ser auxiliados.

Exp. — É verdade que o I.P.C. tem "afilhados" preferidos? Quero dizer: será verdade que há cineastas, ou um cineasta, que auferem mensalmente um subsídio?

A.C.T. — Existe um realizador, o Manuel de Oliveira, que prestou relevantes serviços ao cinema português, que fez inúmeros filmes de grande qualidade. Justificava-se um apoio para ele estudar não um filme específico... mas os trabalhos anteriores dele, a idade do realizador em questão, justificavam plenamente que ele não fosse agora fazer publicidade para ganhar a vida e que pudesse durante um ano preparar uma ou várias sequências de filmes que desejaria fazer.

Exp. — Não haverá mais cineastas em condições semelhantes?

A.C.T. — É uma questão de se candidatarem. Se isso for justificável, pelos trabalhos realizados anteriormente e por aquilo que se propõem executar penso que o caso será considerado. Aliás está nos estatutos do próprio Instituto a concessão de bolsas de estudo para trabalhos a executar em Portugal ou no estrangeiro. Da mesma maneira subsidiámos o estágio de um operador de câmara, o Pedro Efe, em Itália.

Exp. — Qual o apoio que o Instituto dá à Escola de Cinema do Conservatório Nacional?

A.C.T. — Interessa ao Instituto que a Escola de Cinema exista e se desenvolva por forma a contribuir positivamente para o presente e o futuro do cinema português. Contudo a Escola de Cinema depende dum Ministério que deve assegurar o seu funcionamento em moldes produtivos. Se não o tem con-

seguido fazer importa que remedie obviamente a situação, com a urgência possível.

Exp. — Qual é a situação do projecto para a Empresa distribuidora de filmes de capital misto?

A.C.T. — Penso que é uma medida que podia ser importante sobretudo se numa primeira fase se conseguisse assegurar minimamente a circulação efectiva dos filmes portugueses. Isto não quer dizer que os produtores fossem obrigados a pôr os seus filmes na dita Empresa... De momento a sua formação está única e exclusivamente dependente dos proprietários dos filmes. O Instituto não se pretende substituir às pessoas mas antes apoiá-las.

Independente da distribuição a nível nacional penso que se impunha fazer rapidamente uma espécie de Uniporugal à imagem da Unifrance, da Unitalia, que fosse, portanto, uma empresa altamente especializada, encarregada de fazer a promoção do cinema português (que é um aspecto que tem sido de certo modo descuidado) e ainda de fomentar a própria venda do cinema português à escala mundial. E não só do cinema mas também dos próprios filmes de Televisão. Não há nada organizado nesse sentido.

Fundo empresarial

Exp. — O Fundo Empresarial de 7,5 por cento sobre as receitas de bilheteira que deve ser utilizado pelos cinemas para bonificação interna, tem sido de facto investido naquilo a que a lei obriga?

A.C.T. — A Lei não prevê que o Instituto controle essas receitas. Esses 7,5 por cento ficam de facto nas mãos do empresário para ele fazer obras, comprar material para a sua sala, etc.

Exp. — Se isso de facto acontece porque é que o Instituto ainda prevê uma linha de crédito bonificado à exibição?

A.C.T. — Corresponde às responsabilidades do Instituto incentivar essas bonificações; penso que apesar de tudo os 7,5% não serão suficientes para os melhoramentos das salas e do seu material.

Entrevista de Rui Cádima



INFORMAÇÕES OR DOS COLABO

CINEMA

RESPEITAR O PRESENTE HERMÉTICO

• O Amigo Americano (Quarteto)

HENRI Langlois foi para Wim Wenders mais do que o IDHEC pôde ser, ou poderia ter sido. Ele, Langlois, foi o "medianteiro" entre a melhor produção cinematográfica norte-americana (e mundial) e muitos dos cineastas de vanguarda europeus. O amigo americano é-lhe uma referência indirecta e simultaneamente uma homenagem. Passa, sobretudo, pelos vendedores de ilusões, pelos falsários. Langlois era "arquivista" (só que era o "melhor" dos arquivistas). No jogo de espelhos, loja do falsificador, produz-se a mentira e o fascínio, entre tela e celulóide. Nicholas Ray interpreta o "seu" papel. Ele é "o amigo" de Wenders, substitui Ripley's Game.

Ripley (Dennis Hopper) ocupa, de forma fantasmática, uma velha cadeira de "produtor" e consigo só quer ter o carro, a mansão, o chapéu de cow-boy e uma manta vermelha ofusca, cobertura de segredos. Ele é o intermediário que pinta chumbo por outro e flutua na constante das conveniências. É um tirano circunstancial, um homossexual que afirma à cassette: "cada vez sei menos quem sou e o que são os outros".

"Para mim o importante é contar uma história movimentada. Não gosto de mistérios. Pretendo escrever o que ocorre na cabeça das pessoas quando se encontram perante uma crise ou um problema importante", declara Patricia Highsmith, a autora de Ripley's Game, a novela que deu origem ao filme.

Peter Handke, o amigo europeu de Wenders: "A prosa de Patricia Highsmith, muito concreta e de poucas metáforas, não se diferencia apenas da maioria dos escritores americanos (...); está condicionada por uma mecânica artesanal, uma frase junta-se a outra e assim sucessivamente. Essa "mecânica" não é para ela, como por exemplo para Hemingway ou James M. Cain, um exercício de estilo, mas antes uma forma de desviar a atenção das frases e atrai-la para os actos exteriores, ainda que familiares, dos personagens que, precisamente, por esta premeditada falta de estilo, se convertem em perfeitamente naturais".

Excluída a metáfora, de facto, na obra de Wenders, o que fica é a palavra suposta na imagem: desvio e conversão da linguagem.

Aí estamos perante a limpidez duma narrativa que não utilizou moldes de ninguém. A frio, Wenders segue os personagens dando prioridade,

muitas vezes, às componentes "mortas" do enquadramento. "Naturezas mortas", personagens que contabilizam a morte em contagem decrescente. E o olhar extático do actor exprime uma intenção, variável com o "fundo". A imagem exclui necessariamente a palavra. O enredo não existe; a literatura muito menos. A estrutura fílmica e o texto resultam por acréscimos, naturais. Aqui Wenders e Patricia estão lado a lado. A linguagem do cineasta, contudo, desmultiplica-se em referências "de amigo", signos visíveis mas descodificados; ele sabe demarcar-se, sabe "copiar" criativamente.

A in-significância do discurso reclama o consenso, na medida em que Wenders propõe a "despolitização" dos actantes e faz um filme político pela negativa. Propõe inclusive quase o nada, interpretado com o rigor e a frigidez do amante desconsolado e lúcido.

Por aqui começou Wim Wenders. Some player shoots again, Silver City e Alabama eram os primeiros ensaios interrogativos, caminhos indecisos através das cidades de prata e de luz e da mecânica cinematográfica mais simples.

Era o desejo de partir do zero, embora com a consciência de possuir por detrás de si um pesado intertexto fílmico. As referências ao "policial" não faltavam, como não faltariam nos filmes seguintes.

A angústia do guarda-redes perante o penalty é a sua primeira longa-metragem — e aqui continua a sua colaboração com Handke. Este é, possivelmente, na sua filmografia, o filme que antecipa O amigo americano; é também a obra em que ele denuncia, deixa escapar, a atitude nítida de utilizar o policial, "amá-lo" e destruí-lo. O crime nunca funciona como impulsionador da acção. O tempo determinará o percurso do personagem. A fuga ao leit-motiv do serial foi comparada por Klaus Badekerl, da "Filmkritik", aos diálogos do filme: "É angustiante deixar de olhar o avançado e a bola para observar o guarda-redes". Os códigos estão pervertidos. E isso não deixará de ser, por um lado uma homenagem a Hitchcock e por outro a demarcação de gerações. É ainda um sinal de evasão, uma "troca de realidades". De qualquer modo a incursão no fantástico "negro", aceite como aposta, tem por objectivo inverter os processos tradicionais da narrativa policial.

Afastado o leit-motiv resta "esvaziar" o personagem, sacá-lo ao círculo psicológico, desdramatizar a acção "Para lá do que se vê não há mais nada", afirma Wenders. O que ele afirmou então para a angústia do guarda-redes vale também para O amigo americano: "Talvez seja por isso, por me ter preocupado em fazer um filme simples, que ele não é compreendido por muita gente e as pessoas continuam a pensar que têm de ver nele mais do que na realidade vêem".

É isso. É sobretudo a falsidade do discurso — que toda a história do cinema inventou — que Wim Wenders tenta destruir, com a pretensão utópica de voltar a "ver" os filmes mudos do princípio do século. A isso poder-se-á chamar repensar, em mo-

nólogo interior, exposto à objectiva da câmara; é também um desejo de "voltar atrás" e suplantado tudo o que foi mal feito, mas pode ainda ser o medo de não conseguir fazer igual ao que foi bem feito.

Ficamos então perante o hermetismo do presente, abandonados ao desenrolar da acção que abrange ao longo da filmografia wenderiana o campo do (im)possível e não do premeditado.

O possível a que me refiro é o de Alice nas cidades, de Movimento errado e de Ao correr do tempo. Ao longo das estradas (o desejo de fuga) os insucessos aparecem no seu lugar, próximos e longínquos do sonho. Os personagens (somos nós) estão outra vez "descalços". A angústia quotidiana é enfrentada naturalmente. Policial e "viagens" são os géneros da apropriação para lançar a verdade, para respeitar o espectador. Daí a adaptação do Wilhelm Meister, de Goethe, para Movimento errado, em viagem através da Alemanha, atualizada, presente.

E voltamos ao Amigo Americano. Wenders chegou a dizer que na maior parte das vezes demora mais tempo a procurar os locais de filmagem do que os actores exactos. Considera-os um elemento tão activo como o são os actores. A realidade com a qual ele se quer confrontar "vive" na paisagem, mais do que nos actores da vida. Ele é (será) um cineasta genial que procura o ascetismo, que demonstra a inutilidade da palavra e retira progressivamente o crédito à ficção, destruindo o espelho — écran onde o espectador se quer ver reflectido, quando sentado na plateia; o herói é o trágico moderno e chegou ao ponto de nada fazer para que a morte lhe não passe pela frente.

Vive. Silêncio e "ascetismo", idênticas características às de Joyce. Assim como a característica amoral — para além do bem e do mal. Por isso Wenders será talvez o único, sem pensar em Eisenstein (ao contrário do que queria Joyce) a poder adaptar Ulisses.

Neste labirinto (odisseia) onde se sai pela entrada, nada está concluído na tentativa de reproduzir o ser imediato. Estamos nos domínios da raiz ontológica, da recusa da subjectividade, do "mostrar o mundo tal qual ele é".

O falsário, pintor Derwatt, tem Nova Iorque por detrás de si. Os seus ombros largos poderiam encobrir, se necessário, Hollywood. E encobrem. À sua frente decorre a narrativa. Jonathan (Bruno Ganz) chegou ao fim, se acaso existiu: mais bem preparado para o crime do que para "emoldurar", inútil que nunca chegou a cair na colcha vermelha. Caiu na morte imparável, apesar de rentabilizado pela "mafia", nos seus momentos finais. Devorado, é o termo.

Nova Iorque, Hamburgo, Paris, Rota excitante e ameaçadora. Palco de paz só atingida pela morte.

Wenders deixa-nos atónitos. Amadurece em viagem, lima as ambiguidades. E volta ao princípio: neste momento trabalha sobre Dashiell Hammett, nos Estados Unidos. "Some player shoots again". Até acertar.

Rui Cádima

Cinema

Rússia, tabu soviético

Rui Cádima

Produzido pela Mosfilm nos anos 66-69 e só agora estreado em Lisboa, no Quarteto, «André Roubliov», de Tarkovsky, surge-nos em tempo e de dentro, como uma das mais importantes críticas ao sistema soviético pelo facto de 1917, e tudo o que daí adveio, ter-se desenvolvido à margem da ancestralidade de russa.

Fuço às epígrafes. É-me no entanto difícil na altura em que vejo «Roubliov» passar por cima de referências pontuais relativas a, entre outros, Bataille, Gilson e Duarte Pacheco Pereira. O primeiro porque nos apresentou Lascaux ao nível do discurso religioso e sensível, dando ao artista a sua verdadeira dimensão e deixando portanto à transparência, embora sob um outro pretexto, a mesma concepção moral do autor de «Roubliov» relativamente aos pintores russos de ícones e catedrais. Étienne Gilson porque nos seus estudos medievais apresentava a física aristotélica como tendo por base a hipótese de que «o universo da criança é o universo real» deixando-nos aberta uma das questões fulcrais da filmografia de Tarkovsky, isto é, a introdução de um personagem criança ou adolescente, portador de uma verdade ingénua e absoluta. Por último Duarte Pacheco Pereira e a tão citada experiência como madre de todas as coisas, do «Esmeraldo de Sítu Orbis», ou mesmo Camões, com o seu saber de experiência feito. Entramos assim em pleno no universo de Tarkovsky: criação, tradição e modernidade, recuo às raízes, mas mais concretamente a questão da tradição russa e aquilo a que Gramsci chamava o «optimismo de vontade» na descoberta

do real: «um homem procura apaixonadamente a resposta a uma questão e vai até ao fim na compreensão da realidade. E ele compreende essa realidade graças à sua experiência» (Tarkovsky sobre «Roubliov» — *Positif*, Outubro de 1969).

É pois o empenho absoluto de Tarkovsky em retomar a ancestralidade e a tradição russa, mesmo ainda antes da unificação, indo inclusive à transmissão oral (o jogral) e à pintura religiosa e aos ícones, e fazendo-o de uma forma conflituosa tal que encontra paralelo implícito no Estado moderno soviético, que provocou da parte das autoridades e dos censores soviéticos o ressaibo que levou à retenção do filme por algum tempo e inclusive a considerá-lo portador de «erros históricos». Deve-se pois ao distribuidor francês e não à Mosfilm o facto de «André Roubliov» ter sido apresentado no Festival de Cannes em 1969, onde acabaria por ganhar o prémio da crítica internacional.

Estreado no princípio dos anos 70 em França, «Roubliov» não ganharia porém os favores da crítica. Por seu lado Tarkovsky é um cineasta ainda pouco (re)conhecido. Recordo que por exemplo os *Cahiers du Cinéma* na altura da estreia do filme, e pela pena de Jean-Pierre Oudart, consideraram «Roubliov» «um produto de luxo destinado pelo menos implicitamente à exportação» (Março de 1970).

Com 50 anos de idade, 5 filmes realizados em 20 anos e uma posição de destaque no panorama do cinema actualmente produzido na União Soviética (a par de outros como Larissa Chepitko, Otar Iosséliani, Kontchalovski e Panfilov,



Andrei Tarkovsky
O realizador dirige uma sequência de «Solaris»

todos nascidos nos anos 30), André Tarkovsky é hoje um dos nomes de maior relevo da cultura não oficial soviética. «André Roubliov» é o seu segundo filme a estrear em Lisboa, depois de «Solaris», que estreou em 76 no Caleidoscópio.

Depois de ter passado pelo estudo da música e da pintura e também do Árabe (de que cedo desistiu por ser «uma língua matemática»), Tarkovsky, a um passo de entrar para o Instituto de Cinema da URSS em 1956, viu os seus examinadores, na circunstância, considerem-no como um «intelectual neurótico», o que quase impediu a sua admissão. Valeu-lhe na altura a «mão» de um dos grandes nomes do cinema soviético, autor de biografias de Lenine, Mikhail Romm, que o recebeu no seu «atelier». Como Tarkovsky sempre refere «se não fosse Romm não tinha entrado no mundo do cinema»...

Em 1960 concluiu o curso realizando a média metragem «O Tractor» e o «Violino»: um pequeno violinista de 12 anos, descontente com os seus estudos musicais conhece um operário — o motorista do tractor.

Dessa amizade nasce-lhe o sonho de vir a ser como o seu amigo... motorista também. Marcel Martin vê nesta história de final de curso uma crítica velada às elites operárias, classe privilegiada relativamente à dos artistas. (*Revue du Cinéma*, «Itinéraire d'un Dérivage», Novembro de 1981).

Sartre referia-se ao seu primeiro filme de fundo «A Infância de Ivan», que conquistou o Leão de Ouro em Veneza em 1962, como «uma importante crítica ao herói positivo». Para Sartre não havia dúvida de que era um filme «especificamente russo», e em resposta às críticas do Unitá, órgão do PCI, disse não achar tratar-se de um filme «pró-occidental» mas antes de «surrealismo socialista».

Seguir-se-á «Roubliov», «Solaris» (72), «O Espelho» (75) e finalmente «Stalker», de 79. Aguarda-se entretanto com curiosidade o seu «Nostalgia» reatando significativamente em Itália, berço renascentista.

De facto, e voltando a «Roubliov», é curioso notar que não estamos perante uma obra que remeta para os clássicos so-

Fascínio e polémica à volta do filme «Andrei Rubliov»

A importância do filme «Andrei Rubliov», do realizador soviético Andrei Tarkovski, agora estreado em Portugal, é realçada pelos críticos Paulo Nogueira e Rui Cádima que assim, e desde já, abrem um debate de flagrante oportunidade.

viéticos, de Eisenstein a Poudovkin. Tarkovski produz um cinema contemplativo, religioso como o de Mizoguchi (que ele parece desconhecer uma vez que só cita Kurosawa) e o de Bresson (o seu cineasta preferido a par de Bergman). Ele é o oposto da «montagem de atracções» eisensteiniana. Detesta-a, como afirma, e a haver um «clássico» de que ele se aproxima esse é Dovjenko. Por outro lado, e em «Roubliov» isso é explícito, a atitude artística do cineasta remete-nos para a memória dos prodigiosos criadores renascentistas. Não é por acaso que André Roubliov, pintor de ícones, é, por assim dizer, o Giotto russo, e a sua pintura sem ser renascentista anuncia esse grande período da história moderna. A atitude artística e moral do personagem de Tarkovski é já renascentista. A sua pintura é «pré».

As autoridades russas foram buscar às relações apresentadas no filme entre Teófilo o Grego e Roubliov matéria para apontarem à obra os tais «erros históricos». Que os dois pintores nunca se poderiam ter encontrado, referiam os censores. Não é para al de facto que remetem historiadores de arte e ensaístas, quer do Leste quer do Ocidente. Poder-se-ia referir entre outros o belga Jean Blankoff, especialista em estudos eslavos («L'Art de la Russie Ancienne») e o russo Alpatov («Early Russian Icon Painting»), ambos defensores da tese de que Roubliov foi efectivamente discípulo desse representante do último renascimento bizantino que foi Teófilo o Grego.

O que de facto provocou a atitude das autoridades não foi isso, mas sim uma narrativa

extremamente conflituosa em que a repressão, o povo e a religiosidade se apresentam como linhas mestras — históricas — da própria nacionalidade russa. Essa a tese (aqui como categoria hegeliana), esse o percurso de aprendizagem de Roubliov ao longo de quase todos os capítulos em que se divide o filme, à excepção dos dois últimos, «Silêncio» e «Sono», que se apresentam tal e qual o são as categorias da dialéctica hegeliana: antítese e síntese. O espírito antes da matéria, portanto... Porém, a matéria tem de facto uma função importante, diria quase plano a plano. A utilização da água é para além disso, sob o ponto de vista psicanalítico, extremamente significativa, deixando querer que ali se trata realmente de um retorno às origens, ao útero da mãe, à terra russa...

A importância de «André Roubliov» reside pois quer no plano cinematográfico, apresentando-se inevitavelmente entre os grandes filmes da história do cinema, quer no plano político e cultural, uma vez que é um marco na história da cultura não oficial soviética levantando uma das questões mais caras ao poder estabelecido: a da história russa antes de 1917... Será por isso que ao pegar numa das Histórias da URSS mais difundidas no Ocidente, em três volumes, deparo com um primeiro volume «Da Antiguidade à Grande Revolução Socialista» (cerca de 380 páginas) e os dois outros, com quase 800 páginas, relativos aos sessenta e poucos anos da história recente soviética... («História da URSS», Apresentação de M. Shlosberg, Editorial Progresso, Moscú, 1977).

A EXCEÇÃO do mercado norte-americano, todos os outros países, de uma forma geral, restaram ao longo da década de 80 quebras mais ou menos significativas, não só no que se respeito ao número global de espectadores de cinema como também ao conjunto do parque de salas de exibição. Esta, no entanto, não é a tendência nova nem recente. De facto, após terem sido também por uma crise grave, os Estados Unidos não só estabilizaram as suas audiências como ainda lançaram o seu parque de salas. O mesmo se pode dizer, numa escala menor, do próprio mercado inglês, que depois de grandes quebras desde os anos 50 conseguiu estabilizar o número de salas de espectadores. Mas nem todos se podem vangloriar disso...

Portugal no vermelho

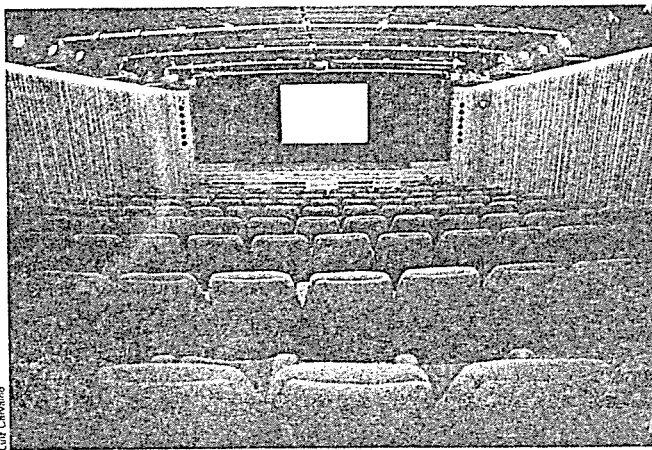
Entretanto, Portugal tem vindo a registar um preocupante declínio em ambos os aspectos. No plano das audiências cinematográficas, basta dizer que um ano após o 25 de Abril, em 1975 portanto, eram ao cinema 41,5 milhões de espectadores, numa altura em que o parque de salas ascendia a um dos seus valores máximos de sempre — 482 salas. Cinco anos depois, em 1980, o número de salas era já de 423 e o total de espectadores baixava em cerca de 10 milhões.

Dizia-se então que as televisões — e o horário a que eram transmitidas pela RTP — eram uma das principais causas deste afastamento do público dos cinemas. Cinco anos depois, as coisas agravavam-se: em 1985, o parque de salas descia para as 379, e os espectadores eram

PÚBLICO
De 1989 para 1990, em três dos maiores países europeus, Alemanha, França e Grã-Bretanha, aumentou o número dos espectadores de cinema. O exemplo americano permite também desdramatizar os receios mais alarmistas: o período «negro» já passou, e a própria TV contribui agora para o crescimento da produção cinematográfica. Em Portugal a crise continua

Cinema: os números da crise

FRANCISCO RUI CÁDIMA



De 41,5 milhões de espectadores em 1975 passou-se para 14 milhões em 1990. De 482 salas para 290

cada vez menos — cerca de 19 milhões nesse ano, isto é, menos de metade do que se verificava dez anos antes. Em 1990, os números conhecidos começavam a atingir o «vermelho»: cerca de 14 milhões de espectadores em 290 salas de exibição. E, como é conhecido, 1991 passa por ser o ano de «alerta», estando a ser delineada uma política aparentemente de emergência, ainda de

cujo objectivo será travar este fenómeno de evaporação de salas e de público, que nos aproxima dos valores conhecidos relativamente aos anos 40 — o que, se é abonatório no caso americano, no nosso caso é apenas triste: 11 milhões de espectadores e 257 salas em 1991.

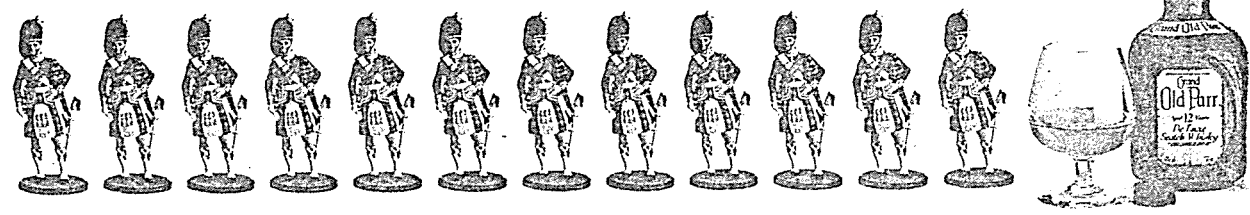
A crise americana

A verdade é que Portugal não foge à regra, pelo menos no que se tem vindo a verificar na Europa. A excepção, como dizíamos, é o mercado dos Estados Unidos da América. Dizer, no entanto, que a afluência de público às salas de cinema dos EUA se manteve estável ao longo dos anos 80, e que portanto o caso americano se mantém à margem do que se passa na Europa, é esquecer o que se passou antes. Na verdade, os anos 80 (tal como já havia acontecido nos anos 70), nos Estados Unidos, apresentam uma quebra extraordinária na frequência de cinema naquele país. Basta dizer que

em 1929 (ano recorde na história do cinema americano) iam ao cinema, semanalmente, 95 milhões de americanos (4.940 milhões/ano). Em 1940 a média semanal era de 80 milhões (4.160 milhões/ano). E em 1950 essa média já havia baixado para os 60 milhões (3.120 milhões/ano).

Repare-se agora que é a partir de princípios dos anos 50 que a televisão tem um grande desenvolvimento nos Estados Unidos. Este factor — certamente um entre outros — não haveria de ser completamente estranho ao progressivo abandono das salas por parte do público que habitualmente as frequentava. Veja-se que de 1950 para 1960 o número de espectadores de cinema baixa à razão de 20 milhões por semana (1.040 milhões/ano). Nesse mesmo período, o parque de televisores cresce de 3,9 milhões (1950) para 55,6 milhões (1960). O número de salas não teve melhor sorte: das 19 mil salas de cinema que havia nos

Coleccionar soldadinhos. A conquista de mais um prazer singular.



ESPECTADORES DE CINEMA (em milhões)

	1980	1985	1990
PORTUGAL	28	19	14
ALEMANHA	144	101	102
BÉLGICA	22	18	15
DINAMARCA	16	11	9
ESPAÑA	176	101	75
FRANÇA	173	172	122
GRÃ-BRETANHA	101	70	98
ITÁLIA	241	123	93
JAPÃO	164	155	146
E.U.A.	1 060	1 056	1 058

SALAS DE CINEMA

	1980	1985	1990
PORTUGAL	423	379	290
ALEMANHA	3 354	3 427	3 754
BÉLGICA	508	450	395*
DINAMARCA	475	429	366*
ESPAÑA	4 096	3 109	1 450
FRANÇA	4 540	5 190	4 500
GRÃ-BRETANHA	1 574	1 200	1 552
ITÁLIA	8 453	4 885	3 300
JAPÃO	2 364	2 137	1 836
E.U.A.	17 590	21 147	23 689

FILMES PRODUZIDOS

	1980	1985	1990
PORTUGAL	9	8	8
ALEMANHA	49	75	60
BÉLGICA	6	7	10*
DINAMARCA	13	12	18*
ESPAÑA	114	75	36
FRANÇA	189	131	146
GRÃ-BRETANHA	29	58	53
ITÁLIA	163	89	119
JAPÃO	320	319	239
E.U.A.	209	357	438

NOTA: ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive)

(*) Dados de 1989
Fonte: ANICA

(*) Dados de 1989
Fonte: ANICA

Estados Unidos em 1946 apenas subsistiam 9330 em 1967 — uma redução para metade nos 20 decisivos anos, que correspondem de facto à emergência da televisão.

O período «negro» do cinema americano no que respeita à crise de salas e de público é, de facto, o final dos anos 60/princípios dos anos 70. 1971 é o pior ano em termos de público: apenas 15,8 milhões de espectadores de média semanal (820 milhões/ano). A partir de então dá-se uma recuperação do mercado, que é também uma recuperação da indústria e da produção — é a aposta das «majors» no filme de «grande público», por exemplo. Verifica-se então que um pequeno número de filmes (1974 é um dos piores anos no que respeita ao número de filmes produzidos — apenas 156 — o que representa cerca de metade da média dos anos 40 e 50) recria uma boa parte das receitas, chamando de novo o público às salas: em 1975 a média semanal de frequência sobe para os 20 milhões (1.040 milhões/ano), que se mantém até 1990, com pequenas oscilações, o que quer dizer que ao longo deste últimos 15 anos o mercado americano conseguiu estabi-

lizar o seu público. Mas isso não deve fazer esquecer que estes números relativos à década de 80 representam cerca de 1/4 das audiências que se verificavam nos anos 40! Mas se as audiências decrescem relativamente aos anos 40, o parque de salas cresce: as 23.689 salas contabilizadas em 1990 nos EUA ultrapassam em alguns milhares o máximo que havia sido conseguido nas «décadas de ouro» (cerca de 19 mil salas).

O exemplo americano permite desdramatizar — até certo ponto, é óbvio — os receios dos mais pessimistas relativamente à situação que se depara na Europa. É certo e sabido que o pior inimigo aqui é, paradoxalmente, o «amigo americano». Mas não há nada como saber aprender com quem sabe... E o «know how» existente é, sem dúvida, valor acrescentado.

Europeus ficam em casa

Na Europa, os pequenos países apresentam sintomas idênticos aos já referidos para Portugal. Quer no que respeita ao público quer quanto ao número de salas, a situação é idêntica — se bem que menos grave — em paí-

ses como a Bélgica, a Dinamarca ou a Holanda. Nos outros, nos grandes mercados europeus — Alemanha, Espanha, França, Grã-Bretanha e Itália, verificam-se menores quebras (ou mesmo estabilização) de público e de salas na Alemanha e Grã-Bretanha, e uma situação mais crítica nos países do sul da Europa que tiveram uma forte oferta televisiva designadamente na segunda metade dos anos 80. Ainda assim, a França tem mantido com pequenas oscilações o seu parque de salas, ao contrário da Espanha e da Itália, com quebras muito acentuadas de público e de salas.

Tal como já referimos para os Estados Unidos, também no caso inglês se verifica que são os anos 60 e 70 que mais reflectem a crise do cinema, sendo certo que é de igual modo nesse período que se assiste a uma rápida ascensão da televisão. Mas na Grã-Bretanha, a grande quebra da frequência de cinema regista-se logo no final dos anos 50, descendo para valores inimagináveis na actualidade. De facto, observando-se na década de 50 uma média de 1.100 milhões de espectadores/ano, nos anos 60, essa mesma média passa a ser de 337 milhões de espectadores/ano, 1/3 do

valor da década anterior... Se, porém, comparássemos a média apurada nos anos 70 — 135 milhões de espectadores/ano — com a média dos anos 50 facilmente constatávamos que era oito vezes inferior, o que equivale a dizer que no início da década de 50 — designadamente em 1950, 1951 e 1952 — em qualquer destes anos, o total dos espectadores de cinema, na Grã-Bretanha, foi aproximadamente igual ao do total da década de 70 (1.357 milhões de espectadores). Na década de 80 o total de espectadores baixaria para os 788 milhões...

No plano das salas, os ingleses também têm razões de queixa: Em 1955, tinham um total de 4.581 salas de cinema, em 1990 apenas têm 1.552, muito embora este seja um valor quase igual ao de 1980 (1.574 salas), o que quer dizer que conseguiram ao menos estancar a sua «hemorragia».

A «culpa» da televisão

É certo que tanto nos Estados Unidos como na Grã-Bretanha, aos períodos de maior declínio do número de salas corresponde um maior valor na progressão do parque de televisores. Este fac-

to, só por si, não nos permite extrair conclusões precipitadas sobre a influência da televisão no afastamento do público das salas de cinema. Podíamos encontrar valores idênticos por exemplo nas vendas da indústria automóvel, ou de máquinas de lavar roupa, ou na taxa de natalidade..., e as conclusões não seriam brilhantes. Mesmo assim, houve quem sugerisse — foi o caso de Virilio — que a crise do cinema está directamente relacionada com a importância do automóvel — a viagem como «travelling», evasão, uma visão de um ecrã múltiplo e dinâmico — a cidade-cinema como ecrã, as imagens, a luz, o movimento... Mas não, não deve estar...

Entre televisão e cinema, como noutra qualquer ensaio de comparação e interacção entre meios aparentemente tão próximos e tão distantes, as relações são deveras complexas e dificilmente se poderão colocar em termos de estrita causalidade. Isso mesmo era observado num «dossier» da Unesco — «Statistics on film and cinema 1955-1977» —, onde se dizia que só por si a densidade de aparelhos de televisão não pode explicar a frequência com que as pessoas vão ao cinema: «Nos EUA, ha-

via mais televisores 'per capita' em 1965 do que na Europa, dez anos mais tarde. No entanto, em 1965, os americanos iam em média quatro vezes mais ao cinema do que os europeus em 1975.» Outras variáveis e outros indicadores haverá a considerar. Mas não se pode negar uma relativa responsabilidade da televisão na crise do cinema. Da mesma forma é inegável, hoje, que é a própria televisão que, como que se redimindo do mal feito, está a contribuir de forma clara para o crescimento da produção cinematográfica.

Dos dados mais recentemente conhecidos relativos à evolução do número de espectadores de cinema na Europa, há a sublinhar que em três dos países europeus mais importantes — Alemanha, França e Grã-Bretanha se registou de 1989 para 1990 crescimento idêntico — 1 milhão de espectadores. No caso italiano, registou-se entretanto um mínimo histórico desde 1945... No que respeita já a 1991, a guerra do Golfo parece ter sido uma das causas de um novo decréscimo previsível (menos 6,1 por cento de espectadores no primeiro trimestre, em França), prevenendo-se portanto uma recuperação até ao final do ano. ■

CINEMA

O zero após tudo

Promessas: se o principal magistrado não for hábil em fazer promessas como poderá, com elegância, faltar à que tiver feito durante a campanha eleitoral?

W. C. Fields

1. Produção

Mais uma vez a lei não foi cumprida. Com efeito o decreto-lei 286/73, da famigerada lei de cinema 7/71, que estipula o prazo limite de 15 de Fevereiro para a atribuição dos subsídios aos filmes do plano de produção de 1980, foi mais uma vez pura e simplesmente desrespeitado. E com ele todos os proponentes que até 31 de Dezembro de 1979 entregaram a tempo e horas os seus projectos no IPC. Há fortes motivos para se pensar que o plano de produção de 80 não sairá, aliás, como esteve para acontecer com o do ano passado, publicado à última da hora. Por um lado está o silêncio do secretário de Estado que através das medidas pontuais que têm vindo a público, não parece ter um plano global de acção cultural. Por outro, corre à boca fechada que os filmes que ainda não iniciaram rodagem, de planos de produção anteriores, de 77 a 79, se forem iniciados levarão todo o dinheiro que existe no IPC e então não haveria dinheiro para os filmes do plano de produção deste ano. 80 seria ano de interrogno.

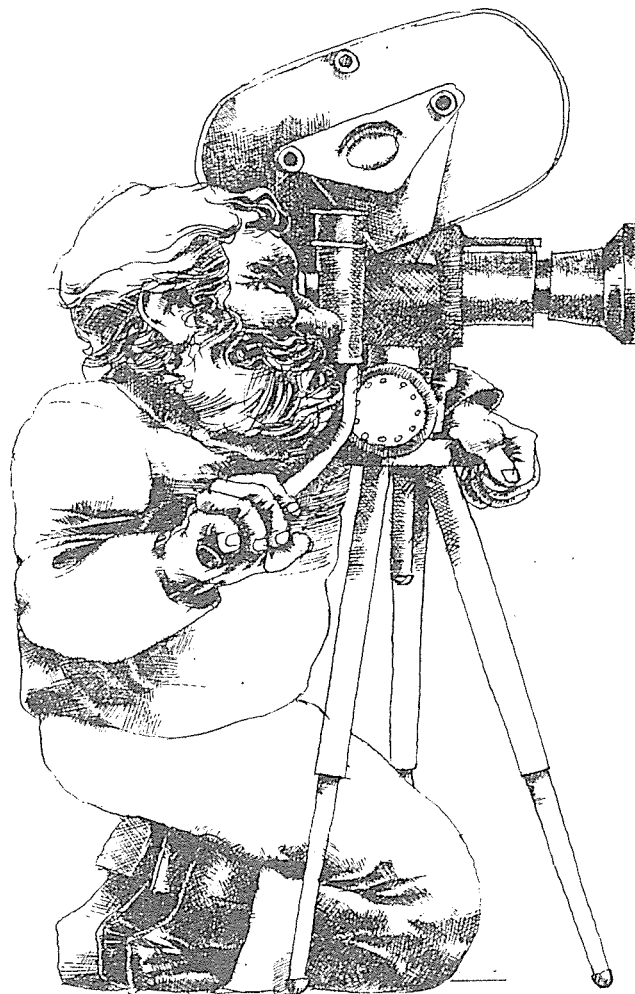
Entretanto mais uma medida foi tomada pela SEC que deixou os profissionais de cinema extremamente apreensivos: a extinção do IPC, a ser posteriormente integrado na SEC, depois da sua reestruturação orgânica. Qual o futuro do cinema português? O próprio secretário de Estado da Cultura

não arrisca uma resposta. Pelo menos, e após as nossas tentativas, foi-nos informado de que "o sr. secretário de Estado não tem declarações a fazer". Por outro lado parecem abandonados definitivamente os projectos tendentes a reorganizar a indústria cinematográfica portuguesa, projectos esses, na sua grande maioria, elaborados pela anterior C.A. de que fazia parte o conhecido produtor do novo cinema português, António da Cunha Telles. Desses projectos faziam parte o relançamento do parque de salas, o fomento de acordos de produção com países de expressão portuguesa e ainda com a Espanha e a França, uma nova e autêntica Cinemateca Nacional, o reequipamento das infra-estruturas básicas e mais algumas medidas paralelas.

2. Co-produções com a RTP

É um fenómeno cíclico. De vez em quando corre nos "mentideros" que a RTP vai acabar com a produção independente, com as cooperativas, enfim, com a "produção externa". Evidentemente que a alternativa que se põe à administração da RTP é acabar com a produção externa e importar "enlatados" estrangeiros. Não faz sentido, ou pelo menos nunca ninguém acreditou nisso, que o trabalho das cooperativas e dos produtores independentes possa ser feito a nível interno e, o que é por demais significativo, que esse trabalho seja mais barato via produção interna.

Depois, há o problema de lançar no desemprego muitas dezenas de pessoas que têm feito a melhor produção nacional que os dois canais têm exibido, e, mais grave, empear os mapas-tipo de programação estran-



geira, ainda que "de qualidade", que como todos sabemos é o que mais revolta o povo português, o contribuinte que paga as taxas e quer programas produzidos em Portugal. Duvidamos que essa política venha a constituir um benefício real para o espectador dado que nessas circunstâncias notar-se-ia a falta de uma concorrência criativa a ainda de uma dinâmica própria, resultantes dum salutar confronto entre uma produção interna inevitavelmente burocratizada e uma produção externa mais diversificada, numa constante procura de renovação e originalidade.

3. Distribuição/Exibição

Outro ponto onde a Lei não está a ser cumprida é no que se refere à contingentação de filmes portugueses a exhibir e à reserva de mercado a nível nacional, para a exibição dos mesmos. Feito o contingente de filmes em Julho do ano passado, veio a verificar-se que raros eram os exibidores que seguiam

à risca as indicações do IPC e isto, fundamentalmente, porque a APEC, a associação dos empresários da distribuição e exibição, se opôs e sempre se tem oposto às indicações governamentais, via IPC, porque, afirma, nunca foi ouvida numa matéria que tanto lhe diz respeito, uma vez que o adicional de 15 por cento sobre os bilhetes de cinema (que dá autonomia financeira ao IPC) é cobrado na sua grande maioria aos seus associados. E apresentam vias: Lei orgânica do IPC, com estatutos actualizados que tenham o apoio dos profissionais de cinema; escrupuloso respeito pela lei vigente; apreciação dos filmes por um Conselho de cinema idóneo; inter-colaboração RTP/IPC; apoio financeiro tal e qual como para os grupos de teatro; fomento de co-produções; manutenção do adicional de 15 por cento sobre o preço dos bilhetes de cinema e actualização técnica dos sectores fundamentais.

Rui Cádima