

Modos de produção e ensino superior de cinema: estudo comparativo entre Moçambique e Portugal

Pedro Alves

Universidade Católica Portuguesa, Portugal

Rosalina Nhachote

Instituto Superior de Artes e Cultura, Moçambique

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2025.48/pp.81-98>

Resumo

O ensino superior orienta-se pelos desafios advindos de cada realidade profissional, social e cultural. Deve ser capaz de produzir conhecimento e desenvolver capacidades nos estudantes que desemboquem em respostas capazes às suas vidas profissionais futuras. O cinema não é exceção a esta regra. Os modos de produção cinematográficos de cada contexto requerem competências e respostas específicas das universidades às exigências e à história da cinematografia local, regional ou nacional. E deve também proporcionar ou construir uma participação ativa, produtiva e exitosa dos estudantes nesse panorama. Neste artigo procuraremos desenhar um mapa dos modos de produção de cinema em Moçambique e Portugal, visando o seu percurso histórico e a resposta pedagógica proporcionada por duas das principais instituições de ensino superior lecionando cinema nos dois países (Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique e Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa) aos desafios colocados pelos mesmos.

Palavras-chave: Cinema; Moçambique; Portugal; produção; ensino superior.

Abstract

Higher education is guided by the challenges arising from each professional, social and cultural reality. It must be capable of producing knowledge and developing skills in students that lead to capable responses to their future professional lives. Cinema is no exception to this rule. The cinematographic production modes of each context require specific skills and responses from universities to the demands and history of local, regional or national cinematography. And it must also provide or build active, productive and successful participation of students in this panorama. In this article we will seek to draw a map of cinema production modes in Mozambique and Portugal, looking at their historical path and the pedagogical response provided by two of the main higher education institutions teaching cinema in both countries (Instituto Superior de Artes e Cultura of Mozambique and School of Arts of Universidade Católica Portuguesa) to the challenges posed by them.

Keywords: Cinema; Mozambique; Portugal; production; higher education.

1. Introdução

A ideia de “escola” associada ao cinema convoca um duplo sentido que nos interessa neste texto. Por um lado, um sentido académico, inerentemente educativo, que compreende o desenvolvimento de conhecimentos e competências em estudantes que aspiram a uma vida profissional ou a uma aproximação teórica e/ou prática às múltiplas valências da sétima arte. Por outro lado, o termo convoca

igualmente um sentido artístico que, tal como refere Areal (2011, p. 267), vai para lá do sentido académico e se aproxima de “traços técnico-estilísticos atribuíveis a um conjunto de autores e obras” – não sendo estritamente um movimento, ainda assim “as suas características podem formar-se por essa via”. Isto significa que as “escolas” que definem cinematografias nacionais convocam uma dupla atenção: aos modos pelos quais jovens cineastas (ou aspirantes a cineastas) são estimulados através de programas de educação cinematográfica em contextos académicos; e ao mesmo tempo às características partilhadas entre diferentes abordagens cinematográficas que congregam autores num diálogo que ajuda a entender (ou pelo menos a debater) uma ideia de cinema “nacional”.

Neste texto trabalhamos essa dupla análise a partir de dois contextos bem definidos. Por um lado, o cinema moçambicano e a educação cinematográfica praticada numa das suas principais instituições de ensino superior: o Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique (ISArC), localizado em Matola, capital da província de Maputo. Por outro lado, o cinema português e uma das principais instituições de ensino superior de cinema no país: a Escola das Artes do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa. A partir das idiossincrasias procedentes dos dois contextos e nos dois sentidos previamente referidos, traçaremos algumas comparações e conclusões sobre práticas e desafios na adequação do ensino superior à realidade profissional do cinema nos dois países.

2. Cinema em Moçambique

O cinema em Moçambique é descrito pelo historiador belga Guido Convents (2011) como tendo mais de 100 anos, referindo também que, de um modo geral, a sua chegada deu-se por via da colonização, que propagou e justificou através das diversas imagens difundidas ao longo do tempo. Este argumento é compartilhado por Diawara & Diakhaté (2011, p. 88), que argumentam que foi sob forma propagandística que o sistema colonial promovia os seus valores, os produtos de consumo, as belezas e os recursos locais, a fim de não só atrair os investidores para as regiões do ultramar, mas também recrutar soldados.

As primeiras salas de exibição, no início do século XX, foram surgindo na então capital moçambicana, Lourenço Marques, como parte do investimento colonial, que entendia que a dominação também poderia travar-se no plano cinematográfico¹. Após a Segunda Guerra Mundial, intensificaram-se os investimentos; de acordo

1. Em 1920, o Decreto 1054, de 7 de junho, censura a entrada quando há certos conteúdos nas cenas de filmes que levou a uma confrontação entre o público europeu e o africano, confronto este que já vinha acontecendo desde 1914; ou o Decreto 1554, de 6 de maio de 1927, tipo de política regulatória, impôs a necessidade de autorização das autoridades para a exibição de filmes, onde os responsáveis deveriam ter atenção a língua para que estivesse em português correto, sem erros (Convents, 2011).

com Jorge Seabra (2016: p. 40), num intervalo “entre 1946 e 1948 foram criadas as regras segundo as quais se protegeria e apoiaria a produção cinematográfica, normas que estiveram em vigor até ao fim do regime [de Salazar], reforçadas em 1971” e que expandiram a possibilidade de outras estéticas cinematográficas. A partir destes eventos, compreendemos que o cinema de Moçambique era um projeto de comunicação e não esteve deslocado de processos sócio-históricos e socioculturais mais amplos.

Conforme descreve a historiadora Maria do Carmo Piçarra (2009), citada em Oliveira (2014):

já no Estado Novo, Portugal apropriando-se do ideal luso-tropicalista de Gilberto Freyre, e com a intenção de propagar a ideologia do Estado Português como um “Império”, teve nos programas de atualidades – noticiários filmografados – um aporte fundamental. Baseado em estereótipos e imposição colonialista, as imagens produzidas pelo Estado Novo tinham a intenção de destacar o império colonial português como coeso e, desse modo, justificar seus domínios, além-mar, ante outros domínios imperialistas. Como não pensar o Kuxa Kanema criado no pós-independência enquanto uma proposta de ruptura com o modelo colonial?

Nesse sentido, e de acordo com o argumento de Piçarra, não podemos perder de vista as especificidades de cada projeto imagético. Se, por um lado, o “Jornal Português” e posteriormente o “Imagens de Portugal” estiveram associados ao projeto colonizador português, por outro, o Kuxa Kanema era um instrumento de dar voz e “vista” aos moçambicanos – naquela altura recém-descolonizados. Piçarra considera que, durante a construção das narrativas filmicas feitas pela metrópole durante o Estado Novo, dificilmente havia espaço para o indígena. E é deste modo que o cinema desenvolvido em Moçambique se tem caracterizado justamente como instrumento de luta contra todas as formas de controle da liberdade, oriundas do processo de colonização e a construção de sua própria autoimagem e das suas sociedades.

2.1. Modos de produção em Moçambique

Na sua obra *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual* (2011), Guido Convents afirma que foi a partir da Independência de Moçambique em 1975, altura em que se fundou a Primeira República, que as diretrizes do Estado privilegiaram o papel da Arte na Política do Estado. Esta época vai de 1975 a 1978 e foi alargada até 1986 e 1987, podendo ser considerada como a fase da procura duma política cinematográfica adequada à nova sociedade. Este cinema produzido no pós-independência constituiu-se, portanto, como uma ferramenta importante no processo de construção de uma imagem nacional com o propósito de criar a unidade nacional. O primeiro filme de Moçambique independente foi

“Do Rovuma ao Maputo” (1976), do cineasta jugoslavo Dragutin Popovic, que fez o registo da viagem do presidente Samora Machel do norte ao sul de Moçambique. A narrativa inserida no argumento do filme visava registar essa viagem, bem como contribuir para uma nova fase de produção de imagens a partir de “dentro”. Para concretizar o projeto, foram criados organismos e serviços capazes de responder a esse apelo, e foi nesse contexto que foi criado o SNC (Serviço Nacional de Cinema) que trabalhava de forma conjunta com o Departamento do Trabalho Ideológico (DTI)².

Para dar corpo a esse projeto, foram convidados cineastas de outros países para apoiar na formação de profissionais e projetos nacionais: Jean-Luc Godard e Jean Rouch, grandes nomes da “nouvelle vague” na França, bem como representantes do cinema Novo no Brasil, países como a Jugoslávia, URRS, e outras que possuíam acordos de cooperação com a então República Popular de Moçambique. Todos eles contribuíram para esse primeiro momento, na medida em que não havia quadros suficientes para essa fase. Foi indicado José Cardoso como responsável por este cinema emergente em Moçambique, que priorizou a formação de jovens profissionais na área e a produção do maior número possível de filmes.

Surgiu então o projeto mais conhecido da história do cinema moçambicano, denominado Kuxa Kanema (O nascimento do cinema), que é considerado pelos críticos e historiadores do cinema africano “a tentativa mais bem-sucedida na criação de um cinema que atendia aos interesses do povo africano” (Arenas, 2012, p. 77). O projeto envolvia a produção de cinejornais semanais exibidos em salas ou através de um modelo de cine-móvel em todo o país, documentários de curta duração e longas-metragens³, com a direção de Fernando Silva, textos do poeta Luis Patraquim e locução de Américo Soares.

Este movimento considerava importante produzir filmes que retratassem a realidade do povo, os conflitos políticos e sociais, que fugissem das regras de produção e dos dogmatismos da estética do cinema industrial. Que permitisse ao filme

2. Com o qual se consolidou como Instituto Nacional de Cinema (INC) que, anos depois, viria a designar-se INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema) e que atualmente se encontra sob jurisdição do INICC (Instituto Nacional de Indústrias Culturais e criativas) cujas missões passaram sucessivamente pela missão de criar, fomentar, apoiar, divulgar imagens que contribuíssem para a consolidação da revolução e a criação de uma Pátria nova liderada pela FRELIMO, e atualmente na promoção do cinema e do audiovisual.

3. Alguns dos filmes produzidos nesse período, tais como, Mueda Memoria e Massacre (1979) – Dirigido por Ruy Guerra produzido pelo INC, Instituto Nacional de Cinema Moçambicano, O tempo dos Leopardos (1985) – um filme Moçambicano Jugoslavo, O vento sopra do norte (1987) – Produzido pelo Instituto Nacional do Cinema de Moçambique e o realizador José Cardoso, são portadores de imagens e narrativas revolucionárias, bem como produzidos em cooperação com outros cinemas cuja afinidade ideológica e, como uma ferramenta importante no processo de construção de uma imagem nacional.

atingir, deste modo, as estruturas da sociedade e, ao mesmo tempo, agir como um “contra-poder” por ser autónomo em relação aos diversos poderes da sociedade.

2.1.1. Os acordos de paz e o Cinema

Finda a guerra que durava cerca de 16 anos, em 1992 foram assinados os acordos Gerais de Paz (AGP) que representam o marco para a transição democrática e multipartidária. Esta viragem política colocou o país no bloco capitalista e suas instituições, abrindo espaço para a intervenção às agências internacionais, novos atores e novas narrativas distintas da fase anterior. Esse contexto acabou por permitir o surgimento de um cinema de carácter institucional ou de embaixada, onde o financiamento era quase exclusivo das Organizações Não-Governamentais (ONGs) e Embaixadas. A fase das políticas estatais dissolveu-se paulatinamente e a base constitucional da nova fase liberalizou o mercado cinematográfico para fora das suas fronteiras.

De acordo com Oliveira (2014), a variedade de produção cinematográfica e a diversidade de enredos e de perspectiva dão provas da dinâmica de que goza o cinema em Moçambique. São vários os cineastas que têm desenvolvido trabalhos voltados para a temática do HIV/Aids; segundo o mesmo, onde faltam condições favoráveis de produção, sobram criatividade e ações inovadoras⁴. Alguns cineastas decidiram avançar para a prospeção e imersão na via de um cinema “independente” que lhes permitisse recolher as cenas do quotidiano e as estórias dos “excluídos” de forma livre, sem as amarras do período precedente. Mas apesar dessa viragem, a produção e os produtores passaram a enfrentar desafios para a execução de suas atividades, com particular enfoque em questões financeiras, uma vez que dentre as consequências da guerra surgiu um papel menos atuante do Estado na produção de filmes. Existe um esforço para o desenvolvimento do cinema de autor/ indie e narrativas pós-guerras, libertas de ideologias e vinculadas à possibilidade de desenvolvimento a partir das reminiscências da mesma. Produções maioritariamente ou totalmente fora do sistema e do funcionamento das grandes políticas de Estado, que ao invés disso são produzidas e distribuídas por empresas ou companhias de entretenimento independentes (produtoras independentes, pequenas produtoras com baixo estatuto comercial). Normalmente os filmes independentes

4. Seja para mostrar os impactos da epidemia nos arranjos familiares tradicionais (Isabel Noronha, *Trilogia das Novas Famílias*), para mostrar a distância entre as propostas de saúde e prevenção por parte das políticas oficiais e a subversão das práticas sociais, que não se adequam a tais propostas (Orlando Mesquita, *The ball*), para falar dos dilemas de quem convive com HIV/Aids em contextos tradicionais (Gabriel Mondlane, *Silêncio da mulher*), ou dos preconceitos sofridos por quem adquiriu a doença (Sol de Carvalho, *Pregos na cabeça*), revelam os vários aspectos dinâmicos, que cercam as estratégias de combate a epidemia.

estão muito ligados ao cinema de autor que é hoje uma característica do cinema em Moçambique. Outro fator relevante foi o surgimento de novas produtoras tais como a Ebano, a Promedia ou a Iris Produções. Alguns dos filmes produzidos nesse período foram “Pause in life” (1992), “Stone os Zimbabwe” (1997), “Chicualacuala – terra agonizada” (1997), “A Guerra da Água” (1995), “Desobediência” (2002) de Licínio de Azevedo, “Herança da viúva” (2002) de Sol de Carvalho, “Dina” (2010) de Mickey Fonseca ou “O Lobolo” (2010).

2.1.2. *A lei do cinema e do audiovisual e o “Novo-Kanema”*

Em Moçambique, após um longo período de espera e de luta por políticas públicas na área do cinema e do audiovisual, foi aprovada a Lei 1/2017, de 6 de janeiro de 2017 (Lei do cinema e do audiovisual), que foi revista e aprovada em 18 de junho de 2024, através do decreto n.º 57/2024, de 31 de Julho, e entrou em vigor em 29 de setembro de 2024. Esta estabelece o regime jurídico para a produção, distribuição, exibição, e difusão de obras audiovisuais e cinematográficas.

A aprovação de legislação relativa ao sector veio trazer nova dinâmicas para o sector, regulando-o, o que permitiu entender o contexto para o funcionamento da atividade audiovisual e cinematográfica no território.

Apesar da cobertura nacional da legislação, a cidade de Maputo ainda funciona como epicentro da indústria cinematográfica no país, tornando-se num centro principal da produção cinematográfica e audiovisual, cujas dinâmicas vão sendo moldadas fundamentalmente por transformações sociais e políticas. A lei define os princípios de ação do Estado e do empresariado nacional e estrangeiro no quadro do fomento, desenvolvimento, proteção da arte do cinema e atividade audiovisual e cinematográfica no geral, estabelecendo o regime jurídico aplicável à produção, distribuição, exibição e difusão de todas as obras audiovisuais e cinematográficas, salvo as que sejam efetuadas no quadro da atividade televisiva (que são reguladas por legislação própria). O artigo II, Secção I, sobre produção de obras audiovisuais e cinematográficas, no seu artigo 9 sobre produção, define o papel do Estado:

O Estado incentiva a produção e a co-produção, promove a difusão a nível nacional e internacional de obras audiovisuais e cinematográficas nacionais, enquanto instrumentos de expressão da diversidade cultural, afirmação de identidade nacional, promoção das línguas e valorização da imagem de Moçambique no mundo. O Estado institui um conjunto de prémios e estímulos destinados aos profissionais que se destacam na produção audiovisual e cinematográfico ou que, pelo valor da sua obra, mereçam reconhecimento.

Isto abriu espaço para coproduções, parcerias e outras formas de produção que exigem menos do Estado, criando fundamentalmente condições para simplificar

procedimentos inerentes ao licenciamento, que se tornou eletrónico, célere e próximo do cidadão. Num contexto de ausência de uma indústria cinematográfica, o cinema de autor tende agora a ser mais apoiado por produtoras independentes, desafiando-se constantemente face ao acesso a fontes de financiamento novas, coproduções e desenvolvimento de habilidades de ‘fundraising’ para fazer frente à mínima participação do Estado no setor⁵.

Apesar do sector cinematográfico não ter alcançado o nível de financiamento necessário para a sua disseminação, muitas ações têm sido levadas a cabo e eventos novos têm caracterizado este período entre a aprovação da lei e a internacionalização do cinema jovem moçambicano, que ganhou novo ímpeto através do filme “O resgate” (2019), de Mickey Fonseca, filme moçambicano que se tornou no primeiro a ser exibido numa plataforma Netflix e na Amazon. Os efeitos desta produção e da sua popularidade tornaram o filme numa espécie de referência do cinema desta época, que inspirou outros filmes com a mesma temática e produzidos também por jovens.

Estes eventos contribuíram para a criação de uma plataforma de *streaming* para cinema nacional, que é também uma plataforma digital de divulgação de filmes produzidos e realizados a nível nacional, inspirada na Netflix e no Youtube. A mesma foi criada em 2019 e já possui perto de 100 obras moçambicanas, sendo até ao momento a única base de dados sobre cinema nacional. O que equivale dizer que a partir da lei e da internacionalização do filme “O resgate”, ocorreu uma viragem substantiva no interesse e deu-se o alargamento de uma nova forma e de novos atores no contexto do cinema em Moçambique, que pode ser designado de “Novo-Kanema” (ver tabela 1).

Tabela 1. Fonte: elaboração própria.

O Resgate, de Mickey Fonseca	2019
Resgate Suicida, de Isidro Mangué	2024
Xenofobia, de Bless Ngonhama	2019
Xingondo, de Bless Ngonhama	2023
Caly, de Alcy Caluamba	2024
Heterodoxo-O quarto, de Ivandro Maocha	2024
Maputo Nakuzanza, de Maria Clotilde e Ariadine Zampaulo	2022
Homens Catana, Niassa Cinema Profilmes	2020
Ecos, De Gigliola Zacara	2023
Kwama, de Gigliola Zacara	2020

5. Contudo, existem produtoras como MAHLA Filmes que actualmente tem se destacado pela produção relevante que vem levando a cabo, surgiu igualmente no contexto da covid 19 o NETKANEMA, um sítio de divulgação e venda de filmes que funciona também como distribuidora.

2.2. Ensino superior em cinema: o caso do Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique (ISArC)

O Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique (ISArC) foi a primeira instituição de ensino superior na área de artes e cultura em Moçambique, criada através do Decreto-Lei n.º 45/2008 de 26 de novembro, tendo atualizado o seu estatuto orgânico através do decreto número 65/2013 de 11 de dezembro. Iniciou as suas atividades letivas em 2010 com três cursos; Design, Artes Visuais, e Animação Sociocultural. A área do ensino superior em Cinema em Moçambique foi iniciada em 2015 com a introdução de cursos de licenciatura em Cinema e Audiovisual. A sua implementação iniciou-se por um processo de formação intensiva, seguida por consultas, elaboração do projeto letivo, e experimentação. Decorreram também cursos intermédios de cinema e audiovisual e formação docente – com duração de 6 meses cada um – nos anos de 2012 e 2013, respetivamente, com o objetivo de pesquisar intenções e necessidades de mercado moçambicano para o lançamento do ensino superior na área do cinema.

O Instituto Superior de Artes e Cultura contou com a colaboração de cineastas renomados na área prática do cinema, tais com João Ribeiro, Sol de Carvalho ou Gabriel Mondlane. Após debates acerca do cinema acordou-se em 2012 a assinatura de Carta de Machava em que se estabeleciam visão, necessidades e ações e compromissos para o desenvolvimento do curso de licenciatura e os modos de colaboração para o mesmo. Deste modo, o curso contou na fase efetiva com variados interessados, dentre iniciantes, leigos e pessoas ligadas ao sector, que compuseram a primeira turma no ano de 2015. O curso foi concebido para formar profissionais em estudos teóricos e práticos, orientados para os sectores de produção audiovisual tanto no género de ficção quanto os de não-ficção. Incluem-se nele as atividades de realização, argumento, fotografia, sonorização, montagem e edição de filmes e vídeos, assim como a redação, produção e edição de programas de televisão. São várias as fórmulas usadas para a lecionação do curso de Cinema e Audiovisual, visando garantir habilidades para a produção ao mesmo tempo que promovem uma reflexão sobre os aspetos temáticos e formais, principalmente a partir de filmes mais próximos das duas últimas fases do cinema em Moçambique. O desafio de mudança do currículo tem vindo a ser alvo de debates e ações preparatórias já em curso, enquanto persistem desafios de várias ordens, desde a construção de um campus que integre salas de projeção, a equipamentos atualizados com regularidade, laboratórios modernos e flexíveis, ou docentes especializados na área. No intervalo entre a sua criação e os dias de hoje, verifica-se que as tendências de pesquisa englobam temas diversos como a representação da mulher no cinema, os planos como recursos narrativos, ou a inserção de marcas no cinema de Moçambique.

Denota-se também um interesse nas análises filmicas de filmes de destaque internacional, como é o caso do filme “O resgate” pelo seu carácter internacional e pelo facto deste ter sido o primeiro filme moçambicano a ser exibido na Netflix e na Amazon, algo que o destaca de outros pelo seu alcance na temática, exibição e principalmente nos modos de produção que desafiaram abertamente todos os modos que se conheciam até à data. Esse filme foi produzido em regime de “fundraising”, lançado nas redes sociais e com outros fundos que o tornaram numa produção mista entre apoio do público e de parcerias independentes.

Outros filmes bastante pesquisados são “Virgem Margarida” e “Comboio de sal e açúcar”, ambos de Licínio de Azevedo, focando-se esse interesse em aspetos da produção e nas narrativas e representações sociais vigentes. Outra perspetiva explorada mais recentemente pelos graduados é o papel do cinema e do audiovisual enquanto recursos educativos e patrimoniais, relacionando cinema, história e memória. A criação do curso do ISArC contribuiu para que um movimento novo surgisse, dentro da efervescência do processo natural que é o surgimento de novos atores de cinema que se propõem a desenvolver a área apesar dos desafios ainda existentes. Esta ação contribuiu para o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica assente na teoria e na prática que gera indivíduos capazes de contribuir ativamente na produção cinematográfica do país, engrossando as produções da área com uma contribuição mais jovem no contexto do cinema “Novo-Kanema”.

3. Cinema em Portugal

Desde muito cedo, o cinema em Portugal procurou refletir sobre a identidade do país – a sua “portugalidade”, intimamente ligada à imagem da nação e sua autorrepresentação (Villarmea Álvarez, 2016, p. 102) –, em diálogo ou contraste com os filmes produzidos de forma mais industrial no contexto norte-americano. De acordo com Baptista (2009, p. 309), “a «questão nacional» atravessou os filmes portugueses sem grande contestação” no cinema que vai de Aurélio Paz dos Reis à comédia portuguesa produzida entre os anos 20 e os anos 40, mas a partir do cinema novo dos anos 50 e 60 nasce um cinema de autor que anulou o consenso em torno desse mesmo imaginário nacional. A partir daí, com a liberdade advinda da revolução de 1974 e com o contributo da televisão, o cinema português evoluiu de modos admiráveis nos seus modos de produção, distribuição e exibição, encontrando muitas vezes uma afirmação internacional que nem sempre encontrou equivalente dentro de fronteiras. As reformulações ocorridas sobretudo na segunda metade do século XX conduziram o cinema português no sentido de, paralelamente, definir-se e indefinir-se pelas suas múltiplas valências, momentos e autores, oferecendo hoje um campo rico, complexo e variado onde jovens cineastas procuram integrar-se e afirmar-se.

3.1. Evoluções e transformações nos modos de produção

O Novo Cinema Português trouxe, a partir dos anos 50 e sobretudo dos anos 60, uma vontade de representar o país de um modo mais próximo e fiel à realidade social, política e económica da época. Esse cinema procurou fugir do embelezamento e da artificialidade representativa de produções anteriores (comédias e outras narrativas “agradáveis” ao regime fascista então em vigor). Ao invés, introduziu uma ideia não de mera denúncia, mas de tentativa de verdadeira e livre reflexão sobre as reais condições do país. Um momento marcante dos anos 60 foi o aparecimento da Produção António da Cunha Telles, “um projeto inovador que assentava num esquema de produção contínua e a baixo custo”, defensor da figura do produtor como coautor dos filmes (Ribas e Cunha, 2017, p. 458). No entanto, os anos 70 trouxeram as cooperativas de realizadores e uma valorização ainda mais acrescida da “figura do cineasta-autor, presente em todos os momentos do processo produtivo” (idem, p. 459).

Outro momento marcante foi a criação, em 1972, da Escola de Cinema do Conservatório Nacional, onde proeminentes cineastas – Paulo Rocha, António Reis, Alberto Seixas Santos – lecionaram a uma nova geração de realizadores, entre os quais Joaquim Pinto, Teresa Villaverde, Pedro Costa ou Manoel Mozos (Areal, 2011, p. 276). O conjunto de realizadores e realizadoras oriundos desta Escola deram continuidade à reflexão que o cinema até então vinha produzindo sobre a identidade nacional e cultural portuguesa, questionando-a, mas ao mesmo tempo revelando-a “mais estruturante do que se pensava” (Baptista, 2009, p. 308). Do ponto de vista estético, foram realizadores que evidenciaram também uma “dupla tendência estética: por um lado, a mutação das formas narrativas e, por outro lado, uma ideia de resistência cultural cada vez mais ativa” (Areal, 2011, p. 276). Neles, o cinema revela uma vontade de gerar realidade em vez de meramente representá-la, de revelação em vez de manifestação, de experimentar o tempo direto “como elemento estrutural da narrativa” (idem). Para isso, muito contribuiu também a liberdade política, social e cultural conquistada com a Revolução dos Cravos em 1974.

Ribas e Cunha referem (2017, p. 459) que a partir da década de 1980 um novo paradigma tomou conta do cinema português: a internacionalização do mesmo “através da coprodução, iniciada anos depois por António-Pedro Vasconcelos e Paulo Branco na VO Filmes”. Acrescentam os autores que, “dependente de financiamento público, Branco desenhou um modelo de produção transnacional de cinema de autor, apostando forte na sua promoção junto dos circuitos da crítica especializada e dos festivais internacionais de cinema” (Ribas e Cunha, 2017, p. 460). Essa presença com maior força em produções e certames de cinema no

estrangeiro permitiu, segundo Baptista (2009, pp. 316-317), mostrar “um número cada vez maior de filmes portugueses que combinavam uma linguagem moderna com uma reavaliação profunda do que definia a identidade nacional do país”, granjeando uma mais positiva reputação e reconhecimento do cinema português.

Esta afirmação de Portugal como país desenvolvido enquadrou-se também na adesão à Comunidade Económica Europeia de 1986. Contudo, os anos 80 do cinema português vão trazer também a constatação violenta “(d)a realidade da sua marginalidade económica, social e cultural no espaço europeu”, refletindo “de forma angustiada estas tensões identitárias” com “filmes sobre indivíduos que se sentem deslocados em relação às suas famílias, empregos ou comunidades” (Baptista, 2009, p. 318). Ainda assim, o aumento da capacidade de consumo dos habitantes portugueses procedente do desenvolvimento económico do país trouxe-lhes uma experiência quotidiana que se distanciava dos filmes e narrativas deste cinema de angústias e tensões, provocando um certo distanciamento dos públicos face ao mesmo (Baptista, 2009, p. 319).

Avançando para os anos 90, afirma Areal (2011, p. 278) que nessa década “o cinema de arte assume-se, de novo, à margem dos circuitos de distribuição mainstream, como um cinema de dissidência”. Parte dessa dissidência, de acordo com Villarme Álvarez (2016, p. 116), advém de um cinema mais intelectual, de baixo orçamento, claramente distante do padrão norte-americano ou de grandes produções europeias, usando as limitações como estímulo criativo. Acrescenta o autor que cineastas como “Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde e João Pedro Rodrigues (...) vão ampliar os temas e as personagens abordadas até então pelo cinema português”, renovando a tradição “através de um encontro, inédito e inesperado nessa altura, com o presente e com o real” (Villarme Álvarez, 2016, p. 115). Por outro lado, e paralelamente a estes cineastas mais consagrados, aparece uma nova geração de realizadores, enquadrados na designação “Geração Curtas”, que se afirmam “com olhares originais e cosmopolitas sobre a realidade portuguesa” sobretudo através da curta-metragem de ficção (Ribas, 2016, p. 89). Algo que todos estes cineastas partilhavam, de acordo com Baptista (2009, pp. 319-320), era retratarem “protagonistas jovens marginais, mães adolescentes ou imigrantes ilegais”, com argumentos abordando temas “como a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, o tráfico humano ou a toxicodependência”.

O cinema português dos anos 90 concentrava-se, assim, na realidade imediata, numa reação ao presente, combinando denúncia social com uma integração do país “num tempo globalizado onde as fronteiras já não confinavam”, olhando para personagens que “viviam, trabalhavam, sofriam e morriam como pessoas, e não como portugueses” (Baptista, 2009, p. 320). Foi uma época em que se deu

uma grande proliferação da produção de documentários, apoiada “nos desenvolvimentos tecnológicos trazidos pelos novos equipamentos de rotação e montagem em vídeo digital, mas também nos novos programas de financiamento estatal destinados exclusivamente o documentário” (Baptista, 2009, p. 320). De acordo com Ribas e Cunha (2017, p. 460), o entendimento sobre “cinema português” na década de 90 transformou-se nesse sentido de redefinição dos modos de produção, distribuição e exibição, assentes na “passagem para o digital” e na “consolidação de um capitalismo globalizado”. Por outro lado, alterou-se pelo fortalecimento da dicotomia entre filmes comerciais e filmes de autor. O aparecimento das televisões privadas nos anos 90 (SIC e TVI) alimentou caminhos na direção de uma indústria audiovisual, onde a ficção apontava à conquista de audiências e públicos alargados (Ribas e Cunha, 2017, pp. 464-465). Essa dicotomia manteve-se ao longo das décadas seguintes, até aos dias de hoje, impondo duas tendências diferenciadas: o cinema de autor com “um grande potencial de exportação”, em festivais e canais de distribuição e exibição internacionais; e o cinema comercial com “o seu sucesso apenas no mercado interno” (Ribas e Cunha, 2017, p. 482). Algo que talvez se explique também pelo que refere Villarrea Álvarez (2016, p. 109): “nenhum cinema nacional pode existir numa situação de completo isolamento, sobretudo num momento histórico marcado pela crescente interconexão e interdependência entre sistemas económicos, culturais e sociais”.

De qualquer dos modos, e de acordo com Ribas (2016, p. 92), a estas diferentes gerações e à consolidação de vários apoios públicos (a partir do Instituto do Cinema e Audiovisual) juntou-se “uma diversidade assinalável de estruturas de produção”, direcionadas não só para curtas-metragens, longas-metragens e documentários, mas também “produtos mais comerciais, como vídeos musicais, filmes institucionais ou spots publicitários”. Esta ideia de indústria, ainda que não tendo a dimensão de outras no estrangeiro e apesar de assentar numa excessiva dependência dos subsídios públicos, foi permitindo às equipas de produção trabalhar entre diferentes formatos e âmbitos. Sendo a instabilidade e precariedade laboral algo que ainda está por resolver no cinema português (bem como noutras artes), este possível intercâmbio de profissionais qualificados entre diversas áreas do audiovisual amenizou o impacto de sucessivas e complicadas crises económicas ao longo do século XXI. Atualmente “o cinema português (...) vive através de um cronicamente precário e frágil tecido económico, já que o mercado cinematográfico, enquanto tal, é demasiado exíguo para promover um cinema comercial (a melhor bilheteira de um filme português não permite sequer recuperar o dinheiro investido)” (Ribas, 2016, p. 99).

Ainda assim, desde o final do século XX proliferaram escolas e cursos superiores de cinema e audiovisual, intensificou-se a atividade cineclubística, diversi-

ficou-se a oferta de festivais de cinema e plataformas de exibição, procurando desenvolver um setor que, mesmo lutando ainda por melhores condições de trabalho e maior estabilidade, mostra hoje um fulgor muito interessante que projeta o cinema português para um assinalável reconhecimento nacional e, sobretudo, internacional. Existe uma “(...) necessidade dos cineastas portugueses continuarem a produzir filmes para uma audiência mais vasta e mundial” (Ribas, 2016, p. 100), advinda talvez do facto de que “(...) os cineastas portugueses precisam primeiro afirmar-se como autores globais para depois serem reconhecidos como autores nacionais” (Villarme Álvarez, 2016, pp. 106-107).

3.2. Ensino superior em cinema: o caso da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (EA-UCP)

A Universidade Católica Portuguesa é uma instituição de ensino superior fundada em 1967 e dividida entre quatro campi: Lisboa (sede), Porto, Braga e Viseu. Distribuída pelas várias faculdades e espaços, a sua oferta curricular e educativa compreende áreas do saber diversificadas: Economia, Gestão, Direito, Medicina, Enfermagem, Biotecnologia, Psicologia, Teologia, Ciências Políticas ou Artes, entre outras. A Escola das Artes (EA), situada no Centro Regional do Porto (Foz), foi fundada em 1997 e integra cursos nas áreas de Cinema, Audiovisual, Animação, Som, *New Media Art*, Conservação e Restauro, ou Indústrias Criativas.

O cinema, dentro da EA, foi desde sempre um dos seus principais focos de ensino. Ao longo dos anos – primeiro dentro da Licenciatura em Som e Imagem e, depois da reforma de Bolonha, também dentro do Mestrado em Som e Imagem – diversos estudantes especializaram-se nas várias áreas do cinema e formaram-se como cineastas ou profissionais de cinema através da realização de projetos e de estágios curriculares. O crescimento da área de cinema na Escola ganhou um novo impulso a partir de 2019-2020, ano em que a EA estreou um novo Mestrado em Cinema. Em 2020-2021, inaugurou também uma nova Licenciatura em Cinema. Deste modo, a área de cinema autonomizou-se do campo mais lato do Audiovisual ou do Som e Imagem, permitindo um programa de ensino exclusivamente focado nos campos específicos do saber e do saber-fazer cinema.

Os cursos de cinema da EA apresentam algumas características distintivas face à oferta concorrente a nível nacional e internacional. Uma das principais é estruturar-se pela metodologia de *Project-based learning* (PBL), apostando nos projetos práticos como epicentros dos vários campos teóricos e práticos inerentes aos conhecimentos e competências cinematográficas a desenvolver pelos estudantes. Ainda que a adoção do PBL não seja inovadora em si mesma (sobretudo olhando para cursos nacionais de Arquitetura ou Medicina, ou cursos de instituições internacionais que serviram de referência aos cursos de cinema da EA – Le Fresnoy,

FAMU, NTFS, ECAM, TAI, entre outras), a criação de uma estrutura curricular e um plano de estudos totalmente alinhados com o PBL constituiu em si mesma um desafio e algo diferenciador. Todas as unidades curriculares foram pensadas pelo contributo que, em cada semestre, poderiam oferecer ao desenvolvimento de projetos específicos. Isto significa que, para o desafio projetual lançado aos estudantes em cada momento, há um conjunto de disciplinas (de teoria do cinema, história do cinema, história da arte ou filosofia, por exemplo) que acompanham esse projeto e podem contribuir direta ou indiretamente para o mesmo.

Outro aspeto importante da Escola é a disponibilização aos alunos de toda a infraestrutura e equipamento profissionais de cinema que poderão precisar: câmaras, lentes, tripés, iluminação, acessórios, computadores, softwares, estúdios, laboratórios, etc. Por outro lado, a EA apoia as produções finais dos estudantes, quer na Licenciatura quer no Mestrado, através de fundos próprios ou de apoios externos. Além do apoio à produção, a EA apoia também a distribuição e exibição dos filmes, orientando o processo de envio dos filmes para os principais festivais de cinema nacionais e internacionais. Finalmente, a EA conta também com uma programação cultural, através do seu Católica Art Center⁶, que traz artistas, realizadores e profissionais de cinema à Escola, num completo e permanente programa de masterclasses, workshops, conferências ou sessões de cinema. Vários destes convidados são também docentes nos dois cursos de cinema, oferecendo a sua *expertise* na orientação dos projetos e dos diferentes módulos que muitas vezes os compõem.

Uma implementação eficaz do PBL, de acordo com Cordeiro (2019), obedece a algumas características e cuidados que os cursos de cinema da EA têm tido em conta. Os estudantes são o epicentro da prática pedagógica, dentro da ideia de *student-centered approach* que visa tratar cada estudante como um ser complexo (em vez de um recetáculo ideal e homogéneo). Perante o desafio colocado por cada projeto, cada aluno ou grupo de alunos⁷ organiza e conduz as atividades sob orientação e supervisão dos docentes, com autonomia e responsabilidade perante as soluções encontradas e os resultados obtidos. Se na indústria audiovisual os

6. O Católica Art Center integra 3 espaços polivalentes – Sala de Exposições, com programação regular desde 2018, um importante espaço de experimentação, desenvolvimento e criação de novas produções artísticas; Auditório Ilídio Pinho com programação semanal de cinema e encontros com artistas; e a Blackbox mais vocacionada para as artes performativas. O pedido apresentado pela Escola das Artes para adesão do equipamento Católica Art Center à Rede Portuguesa de Arte Contemporânea (RPAC) foi aprovado pela Ministra da Cultura no dia 16 de setembro de 2024. A RPAC é uma plataforma de referência na dinamização da arte contemporânea portuguesa, que congrega as diversas instituições dispersas no território atuantes neste domínio, promovendo o desenvolvimento socioeconómico dos territórios, a coesão territorial, a correção de assimetrias e a mobilidade de públicos.

7. Na Licenciatura em Cinema, todos os projetos são em grupo. No Mestrado em Cinema, são individuais.

projetos seguem um percurso comumente dividido entre pré-produção, produção e pós-produção, também nos projetos realizados nos cursos de cinema essa mesma metodologia é convocada e utilizada. Replica-se assim uma forma de trabalhar equivalente à do ‘mundo real’, perante a qual os estudantes têm de ir refletindo. Desse modo, é dada uma maior ênfase ao processo do que ao resultado, não apenas por tratar-se de um resultado artístico, mas também para permitir aos estudantes a experimentação e o erro.

Não obstante, são também vários os desafios oferecidos pelo PBL e que têm vindo a obrigar os cursos de cinema da EA a uma constante atenção e resposta. Ainda segundo Cordeiro (2019), é grande a exigência de recursos, devendo estes ser sempre adequados ao tipo de projetos a realizar ou ao número de estudantes. Por outro lado, e dada a diferença considerável de projetos, é também um desafio encontrar critérios de avaliação suficientemente abrangentes, sem que com isso se tornem abstratos ou vagos aos olhos dos alunos. Com um rácio de alunos por professor reduzido, existe também um desafio económico inerente ao PBL, além da elevada quantidade de tempo requerida a docentes e discentes no acompanhamento e realização dos projetos, dentro e fora da sala de aula.

A Licenciatura e o Mestrado em Cinema da EA, dando resposta a estes desafios, contam com equipamento e infraestrutura suficiente para albergar e dar resposta aos diferentes projetos desenvolvidos por estudantes, ao longo dos vários anos letivos. Estes vão da pré- à pós-produção, da imagem ao som, dos efeitos especiais à correção de cor, da animação à fotografia, ou do analógico ao digital. Ao nível da avaliação, os alunos trabalham em grupo (Licenciatura) ou individualmente (Mestrado) sob um acompanhamento próximo dos docentes da EA e dos artistas e profissionais convidados, respondendo a critérios claros e definidos que não impõem restrições ao nível da criatividade ou do resultado, mas sim baseados em evidenciar o processo. Além dos coordenadores dos cursos, existem coordenadores de projeto ou até de ano (no caso da Licenciatura) que asseguram a devida articulação entre UCs, docentes e artistas e profissionais convidados. Quer estes subcoordenadores quer a coordenação dos cursos mantêm uma recorrente auscultação de docentes e discentes, para solucionar problemas e discutir melhorias ou correções curriculares, sempre em articulação também com o Conselho Pedagógico, o Conselho Científico e a Direção da EA.

Nos 6 anos de existência dos cursos de Cinema da EA (2018-2024), foram já vários os prémios e participações em festivais e mostras de cinema nacionais e internacionais. Entre eles, destacamos o Curtas de Vila do Conde, o Porto/Post/Doc, o IndieLisboa ou o DocLisboa (em Portugal), ou o FIDMarseille, a DocumentaMadrid ou o San Sebastian IFF (a nível internacional). Mais do que isso, estudantes e jovens cineastas têm encontrado a sua voz e o seu caminho

como autores e profissionais de cinema, contribuindo para alimentar com qualidade o meio cinematográfico português.

Se, ao olharmos para o cinema português e para a ideia de uma “escola portuguesa” que lhe é inerente, considerarmos o que Jacques Lemièrre afirma ser um conjunto de artistas que “partilhando princípios comuns e resistindo para proteger a sua liberdade de realizadores, desenvolvem a sua própria voz” (in Areal, 2011, p. 272), verificamos que os cursos de cinema da EA respondem à necessidade de preparar futuras gerações de cineastas para encontrarem essa voz associada a novas “visões do mundo” (Areal, 2011, p. 275). Integrada na tradição de cinema de autor e no diálogo próximo com a realidade e com a cultura nacionais, a formação superior em cinema da EA fomenta o desenvolvimento e a articulação entre as capacidades crítica, reflexiva, artística e técnica necessárias à produção de obras relevantes, provocadoras, originais e participantes do tempo e do espaço em que se enquadram. Naturalmente mais próxima do cinema de autor do que do cinema comercial, é uma formação ainda assim suficientemente diversificada para permitir aos seus estudantes encontrar trabalho numa ideia de indústria audiovisual alargada. Por outro lado, o contacto com profissionais do setor, alguns deles internacionais, enquadra-os nas metodologias e realidades próprias do meio, alimentando a sua própria formação autoral ao mesmo tempo que os contextualiza e integra, com enorme consciência, no tipo de trabalho que os espera após a sua formação superior.

4. Conclusões

Da análise particular aos modos de produção e de ensino superior de cinema em Moçambique e em Portugal resultam algumas conclusões importantes. No caso moçambicano, verificamos que o cinema nacional foi profundamente marcado pelo processo de independência do país, construindo e afirmando um cinema não-propagandístico, voltado para os interesses e a identidade da cultura e do povo moçambicanos. Por outro lado, verificou-se a importação de modos e metodologias de produção estrangeiros – quer na segunda metade do século XX quer mais recentemente – que trouxeram oportunidades de alargamento dos horizontes de produção cinematográfica. Esta expansão deu-se, por um lado, ao nível das estéticas e narrativas, mas também dos modelos de financiamento, da dimensão dos projetos e da sua própria exibição (como no caso paradigmático do filme “O resgate”). Tudo isto permitiu o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país, que ainda que permaneça subdesenvolvida face a outras grandes indústrias mundiais, tem vindo a oferecer cada vez mais oportunidades a jovens cineastas. Disto é prova o Instituto Superior de Artes e Cultura de Moçambique e a sua oferta educativa superior em cinema. No ISArC, verificou-se a participação de

cinastas importantes do país no aparecimento e consolidação dos cursos ligados ao cinema e audiovisual, proporcionando a delineação e a contextualização do ensino tendo em conta as necessidades (e a história) da cinematografia moçambicana. Por outro lado, as produções aí desenvolvidas mantêm um foco em temas relevantes da cultura, sociedade e política contemporânea de Moçambique, fomentando o pensamento crítico e o compromisso artístico dos alunos sobre o seu mundo e alguns desses temas, nos filmes que produzem.

Quanto ao caso português, verifica-se que a evolução dos modos de produção, sobretudo desde a segunda metade do século XX, afirmou um cinema de autor reconhecido internacionalmente (por vezes mais do que dentro de portas), com diversidade de estéticas e narrativas, de autores e formatos, mas quase sempre comprometidos também com o seu tempo e as principais questões culturais, sociais, económicas ou políticas. Se a excessiva dependência das produções face a apoios de financiamento público tolhe a oportunidade de muitos jovens cineastas afirmarem a relevância da sua voz no meio cinematográfico, as principais produtoras de cinema em Portugal têm conseguido desenvolver cada vez mais estratégias de coprodução internacional, além de ser cada vez mais recorrente a exibição de cinema português em festivais de cinema no estrangeiro (incluindo os de maior reputação e visibilidade). A presença de muitos dos principais realizadores e profissionais de cinema em Portugal nos cursos de cinema da Escola das Artes tem sido um fator muito relevante no desenvolvimento dos estudantes como autores de cinema. Isso proporciona-lhes uma consciência muito afinada sobre o meio do cinema em Portugal, sobre possíveis metodologias e estratégias de trabalho adequadas à realidade fílmica portuguesa, enquanto contactam com diferentes áreas de trabalho e diferentes profissionais totalmente enquadrados na indústria. Por outro lado, a Escola apoia também essa internacionalização e contribui ativamente (financiamento, equipamento, recursos vários) para os projetos desenvolvidos, além de proporcionar cursos cuja estrutura em PBL privilegia a experimentação em torno dos processos inerentes a uma produção cinematográfica.

Assim, podemos concluir que quer o ISArC quer a EA apresentam cursos de cinema devidamente enquadrados e adequados aos modos de produção de cinema atualmente mais relevantes em cada país. Respondendo às respetivas realidades económicas, mantêm um foco nos modos de produção atualmente em vigor, com participação de profissionais que trazem essa consciência e contributo para os processos de educação superior. As duas instituições instigam os seus estudantes a pensar sobre o meio em que se inserem, sobre o contexto que os envolve, com liberdade para desenvolverem a sua voz enquanto autores de cinema. Há uma vontade e uma estratégia que parece ser comum, de trabalhar junto dos alunos as noções teóricas, históricas e práticas mais importantes para fazerem cinema nos

países onde estão e devidamente em diálogo com as realidades que os enquadram. Esperemos que o futuro continue a trazer jovens com motivação e resiliência para, através do cinema, continuarem a pensar, representar e refletir sobre as identidades, os desafios, os constrangimentos e as esperanças que mais definem as realidades passadas, presentes e futuras de Moçambique e de Portugal.

Referências

- Areal, L. (2011). *Cinema Português – Um País Imaginado. Vol. II – Após 1974*. Edições 70.
- Balbé, A. D., Trindade, E., & Macedo, I. (2021). Cinema, percursos e dinâmicas de coprodução com Moçambique: um olhar exploratório. *Vista*, (7), 1-13. <https://doi.org/10.21814/vista.3443>
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correto: A invenção do cinema português. *Revista de Estudos do Século XX*, 9, 307-323.
- Boletim da República (2013). Publicação oficial da República de Moçambique. Imprensa Nacional de Moçambique, Dezembro de 2013.
- Convents, G. (2011). *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual: uma História político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Dockanema & Afrika Festival.
- Cordeiro, J., (2019) “Project-based learning in marketised higher education”, *New Vistas* 5(1), 8-13. doi: <https://doi.org/uwl.76>
- Diawara, M.; Diakhaté, L. (2011). *Cinema Africano: novas formas estéticas e políticas*. Sextant.
- Oliveira, E. (2014). Qualquer semelhança não é mera coincidência: uma análise do HIV/AIDS no cinema moçambicano. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) [tese de doutoramento]. Recuperado a 08.01.2025 de: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128871>
- Piçarra, M.C. (2009). Portugal olhando pelo cinema como imaginário de um Império Campo/Contracampo. In: 8o Congresso da Federação das Associações Lusófonas de Ciências da Comunicação (LUSOCOM). Anais. Lisboa, p. 827-842.
- Ribas, D. (2016). Algumas tendências do cinema português contemporâneo. In F. Lopes, P. Cunha, & M. Penafria (Eds.), *VIII Jornadas de Cinema em Português*. LabCom. ISBN: 978-989-654-295-5. Acesso (15.10.2024) em: <http://hdl.handle.net/10198/12918>.
- Ribas, D.; Cunha, P. (2017). Quebrando tabus: para uma análise dos modos de produção no cinema português. In Alves, P.; García García, F. *Ofícios del cine: manual para prácticas cinematográficas*. ICONO14/CITCEM, 453-490. ISBN: 978-849-4028-92-2.
- Villarrea Álvarez, I. (2016). Mudar de perspetiva: a dimensão transnacional do cinema português contemporâneo. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, n.º 1, 101-120. ISSN: 2183-1750. DOI: 10.14591/aniki.v3n1.212