

# GEOGRAFIAS RELACIONAIS APLICADAS AO CINEMA PORTUGUÊS

SILVA, SORAIA

Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa  
soraiasilva@campus.ul.pt

## Resumo

Partindo de uma perspectiva relacional em geografia económica, este artigo faz uma primeira aproximação às *geometrias relacionais* de Yeung (2005) aplicadas ao cinema português contemporâneo. Para o efeito, são apreciadas as relações de governança a nível institucional e o percurso económico nacional e da região de Lisboa do cinema português, numa primeira parte, e três filmes de ficção analisados enquanto casos de estudo, numa segunda. Consideramos que as evidências permitem explicar a preponderância da cidade de Lisboa nas relações de poder do sector cinematográfico português.

**Palavras-chave:** Perspectiva relacional, geografia económica, cinema português.

## Abstract

### RELATIONAL GEOGRAPHIES APPLIED TO PORTUGUESE CINEMA

Departing from a relational turn in economic geography, this paper offers a primary approach to Yeung's *relational geometries* (2005) applied to contemporaneous Portuguese cinema. For the purpose, we analyzed the institutional governance and the economical path of the Portuguese cinema, nationwide and in the region of Lisbon, in a first part, and three fiction films as case studies, in a second part. We propose the evidence allow us to explain the relevance of the city of Lisbon in the power relations of the Portuguese cinema.

**Keywords:** Relational turn, economic geography, Portuguese cinema.

## 1. INTRODUÇÃO

Hoje em dia, existem poucas dúvidas em Geografia sobre a importância das economias culturais e criativas na competitividade internacional das cidades e das regiões; isto não significa, contudo, que todos os lugares possuem igual capacidade para as atrair e desenvolver, pois estas actividades apresentam padrões territoriais e organizacionais muito específicos. As múltiplas redes sociais, culturais e institucionais em que se encontram envolvidos os agentes são um dos factores reconhecidos de diferenciação entre trajetórias económicas dos lugares. O cinema português constitui, neste sentido, um bom caso de estudo para a aplicação de uma abordagem relacional em geografia económica.

Este artigo irá focar-se, numa primeira parte, na governança e na distribuição territorial da economia da produção cinematográfica da última década, em Portugal e,

particularmente, na região de Lisboa. Na segunda parte deste artigo são discutidos os processos de produção de três filmes de ficção portugueses, enquanto casos de estudo. Pensando nas diferentes ‘geometrias relacionais’ de Yeung (2005), é possível compreender que as trajetórias pessoais dos realizadores e produtores, as lógicas económicas contemporâneas de produção cinematográfica e as especificidades institucionais do cinema português podem todas contribuir para explicar o reforço da concentração territorial desta actividade na região de Lisboa, e a importância social e económica da cidade de Lisboa para este sector cultural.

## 2. ABORDAGEM RELACIONAL EM GEOGRAFIA ECONÓMICA

Pelo número de artigos explicitamente direccionados para o tema, parece-nos óbvio que a perspectiva relacional em geografia ganhou ímpeto no início do século XXI. Contudo, esta ‘viragem’ remonta pelo menos aos anos oitenta e, em particular em geografia económica, aos modelos analíticos que relevam o papel das relações sociais nas actividades económicas (BOGGS e RANTISI, 2003; YEUNG, 2005).

Se é verdade que podemos falar de uma abordagem relacional em geografia humana (JONES, 2009), também é igualmente verdade que nem todos os autores consideram existir ‘uma’ perspectiva relacional e sim várias, por vezes quase contraditórias em alguns dos seus aspectos (SUNLEY, 2008). Uma vez que nos interessa partir da geografia económica, onde nos parece que a abordagem relacional tem sido menos problematizada (por comparação, por exemplo, com a abordagem evolucionista), esclarecemos desde já que a nossa referência é o trabalho de YEUNG, que define a perspectiva relacional em geografia económica como “the ways in which socio-spatial relations of actores are intertwined with broader structures and processes of economic change at various geographical scales.” (2005: 37).

Em concordância, BOGGS e RANTISI (2003) identificaram três tensões analíticas essenciais numa abordagem relacional: estrutura vs. agência, unidade de análise macro vs. micro e escala geográfica (tensões entre global e local).

A nossa apreciação pelo trabalho de YEUNG (2005) é consumada em dois aspectos. Em primeiro lugar, o autor identifica três grandes linhas de trabalho em geografia relacional. A primeira linha de trabalho refere-se à análise de *recursos relacionais* em desenvolvimento regional e local, partindo da *trindade divina* de Storper, reconceptualizada mais tarde por BATHELT e GLÜCKLER (2003). Esta perspectiva releva o papel do meio, das interdependências e da massa crítica institucional no desenvolvimento territorial. A segunda linha de trabalho reporta à *imbricação relacional* em redes, tendo origem nos trabalhos de Polanyi e Granovetter em sociologia económica (GRABHER, 2006), e à hibrididade das relações e múltiplas lógicas subjacentes (ETTLINGER, 2003). A terceira linha de trabalho trata das *escalas relacionais* e como estas podem ser entendidas como uma construção social. No entanto, o autor argumenta que estas linhas de trabalho são sobretudo temáticas, pois a natureza causal da relacionalidade e das relações de poder permanece em grande parte pouco teorizada (YEUNG, 2005:38).

O segundo aspecto, derivado do pensamento anterior, é precisamente a problematização que o autor faz sobre os conceitos de relacionalidade e de poder. Atendendo à sua natureza relacional iterativa, heterogénea e desigual, YEUNG apresenta a noção de *geometrias relacionais* enquanto “spatial configurations of

heterogeneous relations among actors and structures through which power and identities are played out and become efficacious” (2005:38). Estas geometrias são praticadas através de duas formas de relações de poder – complementariedade relacional, definida e praticada através das relações de cooperação, e especificidade relacional, em que uma relação diádica e heterogénea força um compromisso entre os seus constituintes.

O autor diz-nos então que não basta analisar a existência de agentes e estruturas enquanto factor explicativo em si mesma, mas sim considerar de que forma as relações de poder que constituem as geometrias relacionais podem produzir resultados espaciais concretos (YEUNG, 2005:48).

### **3. APROXIMAÇÃO ÀS GEOMETRIAS RELACIONAIS DO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO**

O cinema português construiu uma história rica e pautada pelos contextos sociais e políticos que atravessou. LEMIÈRE defende a sua singularidade, evidente a partir dos finais dos anos 70, pautada por três dimensões: “invenção formal e inscrição do cinema numa nova etapa da modernidade cinematográfica; afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial; primado da reflexão da questão nacional” (2006:736).

Da mesma forma que existe uma imagem relativamente coesa do cinema nacional, marcada sobretudo pelo cinema de autor, também verificamos que, por um lado, a evolução do contexto socioeconómico nacional e internacional tem compreendido alterações nas relações de poder institucionais e, por outro lado, que a contingência dos agentes diferencia percursos individuais dentro do todo cinematográfico. Neste sentido, concordamos claramente com a opinião de YEUNG na crítica a uma abordagem relacional iminentemente temática que, embora útil, é apenas parcial na sua tentativa de compreensão das relações de poder existentes (2005).

Consideramos, contudo, que os dados recolhidos não são suficientes para uma problematização holística das geometrias relacionais do sector cinematográfico português, mas permitem, mesmo assim, uma análise parcelar interessante.

Em primeiro lugar, foi possível observar algumas tendências à escala nacional e regional (nível macro-meso) do cinema português contemporâneo, através de um acompanhamento atento de notícias, eventos, debates acerca do sector, e também com recurso à análise de informação estatística (estabelecimentos e pessoas ao serviço no sector cinematográfico, do MTSS<sup>1</sup>, e de financiamento, do ICA), com particular enfoque nos anos 2000 e 2009.

Em segundo lugar, focámos na escala local (nível micro) para analisar três casos de estudo lisboetas, onde foram entrevistados os realizadores e os produtores de três obras de ficção nacionais (uma longa-metragem e uma curta-metragem publicamente financiadas pelo ICA, e uma curta-metragem auto-financiada). Uma vez que as entrevistas focaram a biografia pessoal e profissional dos agentes, assim como o processo de produção dos filmes, foram enviados também inquéritos online às equipas dos filmes financiados pelo ICA, com o principal objectivo de compreender as redes

---

<sup>1</sup> Dados gratuitamente cedidos pelo Gabinete de Estratégia e Planeamento (GEP), do Ministério do Trabalho e Solidariedade Social (MTSS), no âmbito da Acção Integrada Luso-Espanhola “Tendências Económicas e Transformações Territoriais das Regiões Metropolitanas Ibéricas na Sociedade do Conhecimento” (NºE43/10).

sociais formadas na produção do filme. Contudo, face à taxa de resposta (30% na longa-metragem e 50% na curta-metragem), que pode ser considerada diminuta face ao universo total possível (50 e 10 pessoas, respectivamente), os inquéritos são aqui entendidos como fonte complementar exploratória.

Para além da compartimentação escalar, as evidências empíricas focam-se apenas no subsector da produção cinematográfica. As entrevistas efectuadas não permitem analisar as relações com os subsectores da distribuição e exibição cinematográfica, com características muito distintas [enquanto na produção predominam pequenas e médias empresas, em 2010, as quatro maiores distribuidoras tinham 96,9% de quota do mercado nacional, e as quatro maiores exibidoras 91,5% (ICA,2011)], e os dados do ICA também reportam apenas à produção cinematográfica (financiada publicamente, e que corresponde à grande maioria dos filmes que chegam a estrear em sala de cinema).

### **3.1. Produção cinematográfica I – governança e padrões geográficos<sup>2</sup>**

Tal como em outros sectores, quer de âmbito cultural quer económico, o factor capitalidade foi decisivo na evolução do cinema português e, actualmente, os principais agentes cinematográficos, públicos, privados e associativos, localizam-se na região de Lisboa e, concretamente, na própria cidade de Lisboa. O ICA, a Cinemateca, as associações de realizadores (APR e ARCA), de produtores (APC), de documentário (APORDOC), dos profissionais de audiovisual (CPAV), entre outras, têm a sua sede social na própria cidade de Lisboa. Fora da AML, destacam-se a Agência da Curta Metragem, em Vila do Conde, e a Casa da Animação, no Porto.

Existem três questões que, na nossa opinião, podem ser duplamente vistas como causa e consequência da concentração institucional em Lisboa, e que, como se verá em seguida, reforçam também a concentração económica na cidade.

Em primeiro lugar, e como já foi referido, a quase totalidade do cinema português com exibição em sala de cinema é financiada publicamente, através de concursos públicos lançados pelo ICA. Em 2005 foi criado outro instrumento, o FICA, que incluiu também financiamento das estações privadas de televisão portuguesas, mas ao fim de poucos anos parou por falta de cumprimento integral nas verbas a atribuir. Havendo desde o início do ICA (final dos anos 70) uma relação próxima com os agentes económicos do sector, em termos de colaboração e discussão dos parâmetros dos concursos (vários deles contestados), parece evidente o benefício da proximidade territorial. A título de exemplo, a APC localiza-se a poucas centenas de metros do ICA.

Em segundo lugar, é evidente que actualmente, e cada vez mais, a produção cinematográfica corresponde a um projecto temporário constituído maioritariamente por profissionais independentes. Neste sentido, existe uma necessidade de ‘enculturação’ destes profissionais em comunidades que lhes permitam filtrar as informações necessárias à sua actividade profissional (GRABHER, 2002). Por esse motivo, surgiram ao longo dos anos várias associações em Lisboa que mediam as relações dos membros tanto em termos económicos como também legislativos – o CPAV, por exemplo, é a associação mais recente (2009), e não só tem contribuído para a normalização de salários dos profissionais, ao publicar propostas de tabelas de remuneração, como está inserida na génese do CENA – novo sindicato dos músicos, dos profissionais do espectáculo e do audiovisual.

---

<sup>2</sup> Uma análise estatística mais compreensiva pode ser encontrada em SILVA (2012).

Em terceiro lugar, não podemos obviamente ignorar o actual contexto socioeconómico do país, e que nos últimos anos teve impactos negativos no sector cinematográfico. O investimento público nacional em cinema caiu quase 30%, entre 2004 e 2010, passando de 11 para 7 milhões € (ICA, 2012a). A eliminação do Ministério da Cultura indicia também que as Artes e a Cultura não são consideradas prioritárias para o actual Governo. Os anos de 2009 e 2010 foram particularmente críticos para o sector, com retenções nos orçamentos do ICA e atrasos na contratualização de apoios já previamente acordados. Em 2011 discutiam-se alterações à Lei do Cinema tendo em vista o alargamento dos contribuintes para o financiamento. A situação ainda hoje não está resolvida. Foi publicada muito recentemente a nova Lei do Cinema mas os concursos anuais do ICA para 2012 ainda não foram abertos, o que corresponde literalmente a uma estagnação económica do sector.

Curiosamente, estas ameaças ao cinema português coincidem com um período de grande reconhecimento de cineastas portugueses em festivais internacionais relevantes. E coincidem também com a emergência de novas formas de governança dentro do sector cinematográfico português. Apesar da existência das associações de realizadores e produtores, com grande peso institucional, existem vários agentes que não se identificam com as suas acções, que consideram defender apenas os interesses da ‘velha guarda’ do cinema português e não dos novos talentos, e em 2009 surgiu a Plataforma do Cinema que, sendo uma estrutura informal, teve muito peso na negociação da nova Lei do Cinema, através da realização de vários debates, manifestos e petições públicas, e denúncia da situação nos meios de comunicação<sup>3</sup>. Em 2011 surgiu também a Academia Portuguesa de Cinema, criada e organizada pelos profissionais do sector, que sentiram a necessidade de promover melhor o cinema português, função essa que, oficialmente, deveria caber ao ICA.

A territorialização do dinamismo institucional do sector aparece naturalmente em linha com os padrões geográficos da economia cinematográfica. Em 2009, a NUT III da Grande Lisboa concentrava 59,3% dos estabelecimentos e 65,3% do pessoal ao serviço, seguida por 12,5% e 10,5% no Grande Porto e 6,2% e 5,3% na Península de Setúbal (MTSS, 2011). Ao todo, entre 65 a 70% do sector está concentrado na região de Lisboa, e cerca de 80% das duas áreas metropolitanas (AM) de Lisboa e do Porto. No que diz respeito ao subsector da produção cinematográfica<sup>4</sup>, encontramos uma situação semelhante. Só na região de Lisboa, podemos encontrar aproximadamente 71% dos estabelecimentos de produção de Portugal Continental, tanto em 2000 como 2009. Já no que diz respeito ao pessoal ao serviço, esta região reforçou ligeiramente a sua posição, acumulando 81% dos trabalhadores em 2000 e 83% em 2009. Em termos absolutos, os valores quer de estabelecimentos quer de trabalhadores duplicaram em Portugal Continental.

No que diz respeito à economia intra-regional<sup>5</sup>, podemos verificar que, em 2000 (figura 1), a produção cinematográfica estava concentrada no centro da AML, sobretudo na margem norte do Tejo e, a sul, nos municípios próximos das duas pontes. Nesse ano, o maior quociente reporta a Alcochete. Até 2001, a produtora Alfama Filmes, de Paulo Branco, localizou-se neste município, justificando esses valores. Seguidamente, os

---

<sup>3</sup> Dois dos manifestos podem ser consultados em MENDES (Coord.), 2010.

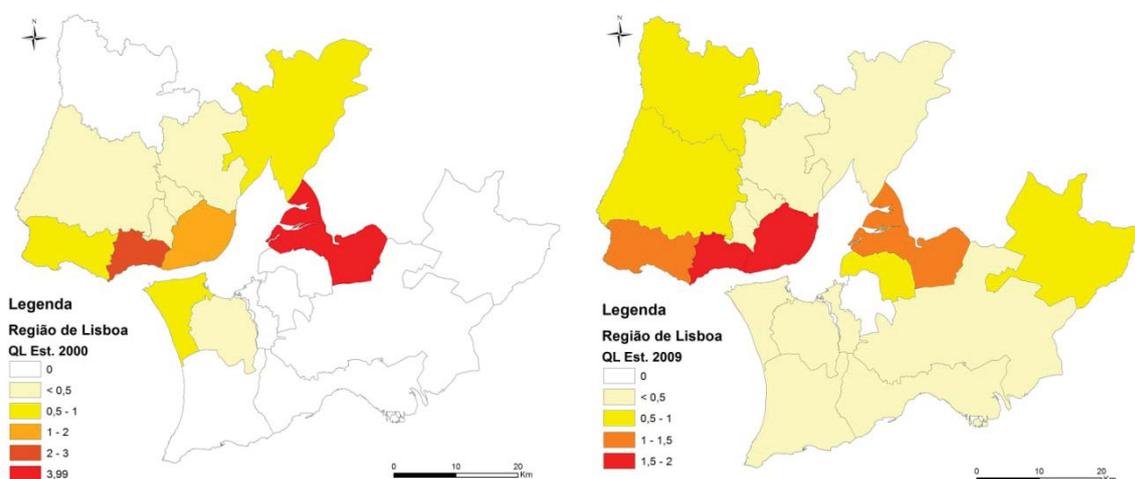
<sup>4</sup> Os dados estatísticos de 2009 na sua divisão máxima compreendem a produção de filmes, vídeos e programas de televisão, tendo por isso uma sobre representação associada impossível de calcular.

<sup>5</sup> Optámos por analisar os estabelecimentos porque os valores dos trabalhadores estão subrepresentados por não incluir os profissionais independentes.

maiores quocientes reportam a Oeiras e Lisboa, o que se justifica pelo pólo audiovisual estabelecido no primeiro município, e ao factor capitalidade no segundo.

Em 2009 (figura 2) a produção continua bastante concentrada nos municípios mais centrais da AML, Lisboa e Oeiras. Embora tenham sido identificadas tendências gerais de deslocalização nos sectores culturais no final dos anos 90 (BRITO HENRIQUES, 2003; COSTA, 2007), já nessa altura estes mesmos autores confirmavam que apenas as actividades industrializadas (com maior necessidade de espaço e mão de obra) tendem a sair, enquanto as actividades criativas mantêm a sua localização nas áreas centrais, onde existe uma maior oferta laboral especializada e, ao mesmo tempo, uma maior oferta cultural.

*Figuras 1 e 2 – Quocientes de Localização<sup>6</sup> dos estabelecimentos de produção de filmes, vídeos e programas de televisão, nos municípios da AML, face à média regional, nos anos 2000 e 2009.*



Elaboração própria. Fonte dos dados: MTSS, 2011.

Outra aproximação possível à territorialização da produção cinematográfica corresponde à análise dos catálogos anuais do ICA, onde são reportados os filmes terminados. No entanto, o ICA não explica que critérios define para a inclusão de um filme no catálogo (sendo que os financiados pelo ICA aparecem de certeza).

Para analisar a expressão territorial apenas da produção cinematográfica, considerámos então a informação disponibilizada pelo ICA, no que diz respeito às empresas produtoras de cinema, registadas nos catálogos do ICA e recipientes de financiamento da instituição nos concursos anuais de produção.

Tendo em conta as produtoras identificadas nos catálogos do ICA publicados em 2000 e 2010 (ICAM, 2000; ICA, 2010), por localização (de acordo com a morada descrita no catálogo), assistiu-se a uma clara, embora ligeira, descentralização das empresas produtoras de cinema, quer a nível nacional, quer dentro das AMs. Embora Lisboa mantenha a sua preponderância no que diz respeito à localização das empresas, o seu valor relativo diminuiu cerca de 10% (de 75 para 65%); uma diminuição mais

<sup>6</sup> O Quociente de Localização calcula-se da seguinte forma:  $QL_{ab} = (\sum X_{ab} / \sum X_b) / (\sum X_{ac} / \sum X_c)$ , em que “X” é uma dada actividade (emprego, estabelecimentos, etc.), “a” o sector em análise, “b” a região em análise e “c” a região de referência. O QL varia entre 0 e infinito, havendo concentração regional, face à região de referência, acima do valor 1.

ligeira ocorreu no total da AML, onde se concentravam 82,1% das empresas em 2000 e ‘apenas’ 79,2% em 2010. Também no Porto assistimos a uma diminuição do peso relativo na cidade (de 11 para 7%) e um aumento na AMP (de 2 para 3%). O número de empresas e o seu peso relativo aumentaram também no resto do país, com destaque para as Regiões Autónomas, que passaram a estar representadas (sem empresas em 2000 para 3 em 2009 – 2,3% do total).

No entanto, se tivermos apenas em conta as empresas com filmes financiados pelo ICA (2012a; 2012b), verificamos que, entre 2000 e 2009, a cidade concentrou em média 85% das obras aprovadas em concurso (sendo que, anualmente, esse peso não variou muito), subindo para 90% o total da região de Lisboa. Não deixa de ser curioso verificar que houve anos em que nenhuma empresa do Porto ganhou sequer algum concurso. Num percurso oposto, não fica claro se haverá ou não uma tendência de maior financiamento para outras produtoras localizadas fora dos dois grandes centros urbanos.

Fica assim provado que, no que diz respeito à actividade económica financiada pelo ICA, persiste uma clara concentração na cidade de Lisboa, que se supõe benéfica para quem queira viver profissionalmente da produção de obras cinematográficas.

### **3.2. Produção cinematográfica II – estratégias e redes**

Apesar da aparente homogeneidade no cinema português, existem obviamente interesses diversos detectáveis em níveis de análise mais detalhados.

Uma primeira questão está relacionada com os objectivos iminentemente culturais-artísticos, por um lado, e culturais-económicos, por outro, dos diferentes agentes económicos. Claramente, os objectivos culturais-artísticos do cinema de autor têm sido preponderantes, mas alguns realizadores e produtores defendem o cinema comercial como via de crescimento (e independência) económica do sector.

Uma segunda questão, embora sem consequências óbvias na actividade cinematográfica, divide realizadores e produtores sobre as responsabilidades atribuídas a cada um deles. Uma vez que são os produtores quem se candidata ao financiamento do ICA, estes têm uma relação de poder dominante face aos realizadores [não obstante vários realizadores considerarem que têm uma relação de confiança e parceria com os produtores e que as decisões são tomadas de forma equilibrada (MENDES, 2010)].

Uma terceira questão, já mencionada, divide diferentes gerações cinematográficas. Os realizadores e produtores mais novos (até à casa dos 40) consideram que o sistema de concursos do ICA beneficia as gerações mais velhas, ao ter apenas um concurso para primeiras obras e outro geral, não permitindo uma transição razoável do primeiro para o segundo grupo (onde a competição é claramente mais difícil para os novos talentos).

Uma quarta questão separa todos os cineastas dentro e fora do ‘sistema’, isto é, publicamente financiados e/ou com grande reconhecimento no circuito internacional de festivais, no primeiro caso, e todos os outros, no segundo. Dentro do ‘sistema’, também existem diferenças na forma de produção entre longas e curtas metragens (de ficção)<sup>7</sup>. Um dos objectivos da análise dividida em três casos de estudo foi precisamente apanhar os diferentes tipos de cineastas.

---

<sup>7</sup> E, obviamente, entre filmes de ficção, documentários e animação, mas por serem âmbitos tão diferentes os dois últimos foram ignorados propositadamente na investigação efectuada, pois necessitam de um enquadramento próprio.

Embora assumindo honestamente que não pretendemos generalizar a produção cinematográfica em função dos três casos de estudo, consideramos que estes, 'fortuitamente'<sup>8</sup>, representam três gerações e três métodos de trabalho distintos.

O primeiro caso, a longa metragem *Assalto ao Santa Maria*, foi realizada por Francisco Manso e produzida por José Mazeda, proprietário da Take 2000, em 2010. Ambos têm cerca de 60 anos. Francisco Manso tem trabalhado sobretudo em documentários televisivos, enquanto realizador e produtor, enquanto José Mazeda pertence à chamada 'velha guarda', contando com várias produções enquanto empregado e na sua empresa a partir de 2000. Foi Francisco Manso quem procurou conhecer José Mazeda, precisamente para fazer um filme sobre o assalto ao paquete Santa Maria durante a luta anti-salazarista, tendo encetado em conjunto todo o processo normal de candidatura a financiamentos, quer em Portugal, quer em Espanha. Com o financiamento garantido pelo ICA, pelo FICA e uma parte menor pela TV Galiza, as filmagens decorreram em Viana do Castelo, onde também estabeleceram protocolos com a Câmara Municipal, sobretudo pela necessidade de utilização do navio Gil Eanes.

Podemos dizer que, genericamente, esta produção decorreu de forma normal ao esperado num projecto cinematográfico profissional: primeiro trabalharam o argumento, depois candidataram-se a fundos públicos; posteriormente, a equipa técnica foi contratada pelo produtor, enquanto o realizador escolheu o director de fotografia e os actores; após seis semanas de filmagens, a pós-produção foi feita pela Take 2000 e o filme, sendo uma ficção de índole documental, circulou apenas em alguns festivais nacionais e terá sido entretanto exibido na RTP (que financiou o filme através do FICA).

Tendo ainda em conta as entrevistas e os inquéritos recolhidos, ficou claro que, para todos os intervenientes, este foi um projecto puramente profissional, sendo que daí resultou uma amizade entre o realizador e o produtor, que entretanto já filmaram mais um filme de ficção também de índole documental, *O Cônsul de Bordéus*.

O segundo caso de estudo é tão interessante pelo percurso individual do seu realizador/produtor como pelo processo de produção. João Figueiras, com pouco mais de 40 anos, é o exemplo de um estudante de cinema que, pouco satisfeito com a organização do sistema, decidiu abrir uma empresa de produção para controlar pessoalmente a produção dos seus filmes. Em 1998, abriu com Sandro Aguilar a produtora *O Som e a Fúria*, da qual saiu em 2005 e veio a fundar a produtora *Blackmaria*. João Figueiras estudou realização e gosta de ser realizador, contudo, é melhor reconhecido enquanto produtor, uma vez que esta é a sua principal actividade profissional (pelo menos a mais regular). A curta-metragem *Pickpocket* (terminada em 2010) ganhou financiamento do ICA em 2004, aproximadamente na altura da sua transição entre empresas. Assim sendo, João Figueiras precisou de priorizar o arranque da sua nova empresa, e a curta foi filmada pouco a pouco, num processo que o próprio João Figueiras admitiu não ser habitual: as filmagens iniciaram-se em 2007, prolongaram-se até finais de 2009, e a equipa reunia-se quando havia disponibilidade, umas horas aqui, um dia ali. Este processo tão lato no tempo só foi possível por dois aspectos: um, a equipa de produção era muito pequena (onze técnicos, a contar com o próprio João Figueiras, e um actor), e porque o realizador tem uma relação de amizade com todos eles. Para nós, este facto ficou comprovado pelas respostas aos inquéritos:

---

<sup>8</sup> Tendo por base critérios específicos, os dois casos de estudo financiados pelo ICA foram escolhidos porque os seus produtores foram os primeiros a responder ao nosso apelo (entre outros produtores contactados). O caso de estudo auto-financiado foi angariado através de contactos pessoais indirectos (uma amiga em comum).

não só todos os respondentes confirmaram ser amigos, ou mesmo muito amigos de João Figueiras, como todos eles afirmaram que, caso fosse necessário, voltariam a trabalhar com ele por terem confiança pessoal nele<sup>9</sup>. Embora estejamos a falar de um trabalho profissional (a equipa foi paga), ficou claro que este projecto teve sucesso pela imbricação do realizador/produtor em múltiplas redes profissionais e pessoais.

O último caso de estudo reporta a dois jovens profissionais que, no Verão de 2011<sup>10</sup>, recusavam terminantemente a inserção no ‘sistema’ de financiamento público de cinema, pela eventual dependência que teriam de uma empresa produtora. Henrique Pina e Francisco Baptista, ambos com 25 anos, amigos desde o ensino secundário, licenciaram-se em Cinema e em Escrita, respectivamente, em universidades inglesas, e voltaram para Portugal decididos a prosseguir a sua paixão juntos. A curta *Tejo*, de 2011, foi o seu primeiro filme profissional, com o qual ganharam o terceiro lugar dos Prémios ZON<sup>11</sup>. O lado surpreendente da história é que ninguém da equipa técnica e do elenco foi remunerado, e que o protagonista do filme é o actor Filipe Duarte (um dos jovens actores mais proeminentes em Portugal), o qual angariaram por iniciativa própria: não o conhecendo de lado nenhum, encontraram-no na noite lisboeta, apresentaram o seu projecto, e este aceitou participar no filme. A partir daí, tornou-se mais fácil angariar outros actores, que eram previamente informados sobre o protagonista: com excepção da protagonista feminina, que entrou através de um pequeno casting, todos os outros actores entraram através de conhecimentos pessoais directos e indirectos. Após a formação do elenco, todo ele formado por actores profissionais reconhecidos, resolveram arriscar um pouco mais e contactar também uma equipa técnica profissional. O director de fotografia foi contactado por via do Cineguia (site com contactos de técnicos de cinema profissionais), e os restantes foram angariados directamente pelo Henrique Pina, que trabalhava como independente na empresa Krypton Films. Além dos colegas, a empresa emprestou a câmara de filmar.

Mais uma vez, as redes pessoais foram determinantes para o sucesso do projecto, mas aqui destaca-se também a audácia dos dois cineastas que confiaram no seu talento e arriscaram angariar um elenco profissional para a sua primeira obra que, por amor à arte, aceitou o desafio sem contrapartidas financeiras. Consideramos também que a acção presencial foi fundamental neste processo, e aqui também se vê a vantagem de viver em Lisboa. Não fosse o caso, provavelmente teria sido difícil juntar um leque tão bom de actores e técnicos, pois a maioria efectivamente trabalha e/ou vive na região de Lisboa.

#### 4. CONCLUSÃO

Embora reconhecendo *a priori* ser uma abordagem com diversas limitações, tentámos aqui dar uma forma empírica à perspectiva relacional em geografia económica através do cinema português contemporâneo, apontando alguns aspectos que consideramos relevantes para a compreensão das suas *geometrias relacionais*.

Em primeiro lugar, pretendemos demonstrar que a importância do ICA no percurso económico do cinema português tem contribuído para a concentração institucional e económica do sector em Lisboa. Se é verdade que, no actual contexto de

---

<sup>9</sup> Resposta a uma pergunta do inquérito, com respostas de escolha múltipla não exclusivas (a opção mais parecida seria aceitar trabalhar com ele por gosto no seu trabalho profissional).

<sup>10</sup> Altura em que foi concedida a entrevista.

<sup>11</sup> Empresa de televisão por cabo, que transmite os filmes vencedores no seu sistema pago de videoclube.

crise, novas formas de governança têm emergido dentro do sector, também é verdade que o dinamismo institucional, até ao momento, não trouxe alterações ao padrão já existente de aglomeração territorial.

Em segundo lugar, pretendemos demonstrar que a contingência e as múltiplas racionalidades subjacentes a redes pessoais e profissionais ajudam a explicar diferentes percursos na produção de uma obra cinematográfica. Mais uma vez, a concentração geográfica parece contribuir para a diversificação de oportunidades e estratégias dos indivíduos, através da sua ‘enculturação’ (GRABHER, 2006) no meio profissional.

Para já, algumas relações de poder ficaram por discutir, nomeadamente entre as diferentes associações (aproximações ao nível meso de análise). No entanto, consideramos que a análise apresentada permitiu demonstrar que é preciso considerar individualmente as relações concretas (com complementaridades e especificidades próprias) para compreender as manifestações socio espaciais daí resultantes.

Por enquanto, estas manifestações não só mantêm como tendencialmente reforçam a preponderância da cidade de Lisboa enquanto meio cinematográfico relevante no território português.

## BIBLIOGRAFIA

- BATHELT, H., GLÜCKLER, J. (2003): «Toward a relational economic geography», *Journal of Economic Geography*, v. 3 n.2, p. 117-144;
- BOGGS, J. S., RANTISI, N. M. (2003): «The ‘relational turn’ in economic geography», *Journal of Economic Geography*, v.3 n.2, p.109-116;
- BRITO HENRIQUES, E. (2003) : «Culture et emploi dans l’Aire Métropolitaine de Lisbonne. La composante du secteur économique de la culture», *Géographie, Économie, Société*, n.5, p.223-242;
- COSTA, P. (2007): *A Cultura em Lisboa. Competitividade e Desenvolvimento Territorial*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 475 p.;
- ETTLINGER, N. (2003): «Cultural economic geography and a relational and microspace approach to trusts, rationalities, networks, and change in collaborative workplaces», *Journal of Economic Geography*, v.3 n.2, p. 145-171;
- GRABHER, G. (2002): «Cool Projects, Boring Institutions: Temporary Collaboration in Social Context», *Regional Studies*, v.36 n.3, p.205-214;
- GRABHER, G. (2006): «Trading routes, bypasses, and risky intersections: mapping the travels of ‘networks’ between economic sociology and economic geography», *Progress in Human Geography*, v.30 n.2, p. 1-27;
- ICA (2010): *Portugal Cinema 2010*, Lisboa, Portugal, ICA, 166 p.;
- ICA (2011): *Anuário Estatístico 2010*, Lisboa, ICA, 82 p.;
- ICA (2012a): *Criação e Produção Cinematográfica* [Vários ficheiros datados de 2004 e 2011], Lisboa, ICA, <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=478>, [consulta: 18/02/2012];
- ICA (2012b): *Produção de obras cinematográficas - 1990/2003*, Lisboa, ICA, <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=499> [consulta: 18/02/2012];
- ICAM (2000): *Cinema 2000 Portugal*, Lisboa, ICAM, 155 p.;
- JONES, M. (2009): «Phase space: geography, relational thinking, and beyond», *Progress in Human Geography*, v.33 n.4, p. 487-506;

- LEMIÈRE, J. (2006): «Um centro na margem»: o caso do cinema português», *Análise Social*, XLI n.180, p. 731-765;
- MENDES, J. M. (Coord.) (2010): *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Amadora, Biblioteca da ESTC, 443 p.;
- SILVA, S. (2012): «Geografias da produção cinematográfica portuguesa contemporânea», in CINECLUBE AVANCA (Ed.) *Cinema / Avanca 2012*, Cineclube Avanca, p. 551-563;
- SUNLEY, P. (2008): «Relational Economic Geography: A Partial Understanding or a New Paradigm?», *Economic Geography*, v.84 n.1, p. 1-26;
- YEUNG, H. W.-C. (2005): «Rethinking relational economic geography», *Transactions of the Institute of British Geographers*, v.30 n.1, p. 37-51..