



A literacia audiovisual no contexto educacional português: entrevista com Ana Isabel Soares

Audiovisual literacy in the Portuguese educational context: interview with Ana Isabel Soares

La alfabetización audiovisual en el contexto educativo portugués: entrevista con Ana Isabel Soares

Resumo: A Profa. Dra. Ana Isabel Soares é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Português/Inglês) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Doutoranda em Teoria da Literatura, pós-doutoramento em Teoria da Literatura, sobre relações entre filmes documentais portugueses e poesia. Professora Associada na Universidade do Algarve desde 1996, onde leciona História do Cinema, Teoria da Imagem, Estudos Culturais, Literatura e Cinema, e Literatura Inglesa. É vice-diretora do Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais dessa Universidade desde fevereiro de 2024 e membro Integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Integrou a equipa de fundadores da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, de que foi a primeira Presidente (2010-2014). Foi Adjunta da Secretaria de Estado do Ensino Básico e Secundário, no Ministério da Educação e Ciência de Portugal, função em que participou no lançamento do Plano Nacional de Cinema (2011-2012). Nesta entrevista, comenta sobre sua trajetória acadêmica, como ocorreu a sua aproximação da literatura com o cinema, as etapas para a criação e implantação do Plano Nacional de Cinema em Portugal e a importância da literacia audiovisual para um consumo mais crítico das imagens em movimento que circulam nas diversas mídias da atualidade, assim como a sua importância para usos mais criativos desses mesmos meios na produção de conteúdos.

Palavras-chave: literacia midiática; Plano Nacional de Cinema (Portugal); Ana Isabel Soares.

Abstract: Prof. Dr. Ana Isabel Soares has a degree in Modern Languages and Literatures (Portuguese/English) from the Faculty of Letters of the University of Lisbon, a PhD from the Program in Theory of Literature and a post-doctorate in Theory of Literature, on relations between Portuguese documentary films and poetry, all from the same Faculty. She has been an Associate Professor at the University of Algarve since 1996, where she teaches History of Cinema, Image Theory, Cultural Studies, Literature and Cinema, and English Literature. She has been vice-director of the Department of Arts and Humanities at the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Algarve since February 2024 and is an integrated member of the Research Center for Arts and Communication. She was part of the founding team of AIM - Association of Moving Image Researchers, of which she was the first President (2010-2014). She was Assistant Secretary of State for Primary and Secondary Education at the Portuguese Ministry of Education and Science, where she took part in the launch of the National Film Plan (2011-2012). In this interview, she talks about her academic career, how she got closer to literature

and cinema, the stages in the creation and implementation of the National Film Plan in Portugal and the importance of audiovisual literacy for a more critical consumption of the moving images that circulate in today's various media, as well as their importance for more creative uses of these same media in the production of content.

Keywords: media literacy; National Film Plan (Portugal); Ana Isabel Soares.

Resumen: Ana Isabel Soares es licenciada en Lenguas y Literaturas Modernas (portugués/inglés) por la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, doctora por el Programa de Teoría de la Literatura y posdoctorada en Teoría de la Literatura sobre la relación entre el cine documental portugués y la poesía, todos por la misma Facultad. Es Profesora Asociada de la Universidad del Algarve desde 1996, donde enseña Historia del Cine, Teoría de la Imagen, Estudios Culturales, Literatura y Cine y Literatura Inglesa. Es vicedirectora del Departamento de Artes y Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad del Algarve desde febrero de 2024 y miembro integrante del Centro de Investigación en Artes y Comunicación. Formó parte del equipo fundador de AIM – Asociación de Investigadores de la Imagen en Movimiento, de la que fue la primera presidenta (2010-2014). Fue Secretaria de Estado Adjunta para la Educación Primaria y Secundaria en el Ministerio de Educación y Ciencia de Portugal, donde participó en el lanzamiento del Plan Nacional de Cine (2011-2012). En esta entrevista, comenta su trayectoria académica, cómo llegó a acercarse a la literatura y al cine, las etapas de la creación e implementación del Plan Nacional de Cine en Portugal y la importancia de la alfabetización audiovisual para un consumo más crítico de las imágenes en movimiento que circulan en los diversos medios de comunicación actuales, así como su importancia para usos más creativos de estos mismos medios en la producción de contenidos.

Palabras claves: alfabetización mediática; Plan Nacional de Cine (Portugal); Ana Isabel Soares.

A presente entrevista foi realizada dentro do âmbito do projeto de pesquisa de doutorado, em que investigamos os possíveis avanços da linguagem audiovisual e de suas formas expressivas, em meio ao contexto atual das tecnologias digitais e dos novos meios de produção e consumo de imagens em movimento (*streaming, smartphones, tablets*, aplicativos e redes sociais).

Para esse propósito, fomos contemplados com uma bolsa sanduíche da CAPES, e tivemos a oportunidade de desenvolver parte da pesquisa na Universidade do Algarve (Faro, Portugal), mais especificamente no CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, sediado nessa Universidade, durante os meses de novembro de 2022 a abril de 2023. O trabalho, realizado sob a supervisão da Profa. Dra. Mirian Tavares, coordenadora do CIAC, envolveu a entrevista com diversos professores, pesquisadores e artistas membros ou ligados às atividades acadêmicas e artísticas desenvolvidas por esse Centro, e relacionados com as áreas desta pesquisa. A entrevista que segue, com a Profa. Dra. Ana Isabel Soares, foi realizada nesse contexto.

A Profa. Ana Isabel Soares é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Português/Inglês) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL, 1993) e Doutorada pelo Programa em Teoria da Literatura pela mesma Faculdade (2003), com uma tese sobre David Wojnarowicz. Fez pós-doutoramento em Teoria da Literatura (FLUL, 2009-2010), sobre relações entre filmes documentais portugueses e poesia. Exerce a docência universitária na Universidade do Algarve desde 1996, onde é Professora Associada, nas áreas de História do Cinema, Teoria da Imagem, Estudos Culturais, Literatura e Cinema, e Literatura Inglesa. Também lecionou como docente convidada em universidades portuguesas e estrangeiras.

Integrou a equipa de fundadores da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, de que foi a primeira Presidente (2010-2014). Entre agosto de 2011 e outubro de 2012, foi Adjunta da Secretária de Estado do Ensino Básico e Secundário, no Ministério da Educação e Ciência de Portugal, função em que participou no lançamento do Plano Nacional de Cinema. De janeiro de 2013 a dezembro de 2014, foi Técnica Superior do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua como coordenadora das Cátedras de Língua e Cultura Portuguesa em universidades de todo o mundo. É vice-diretora do Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve desde fevereiro de 2024 e membro Integrado do CIAC. Publicou artigos e capítulos de livros, orientou teses e

seminários em universidades nacionais e internacionais sobre cinema português, e tem publicado textos poéticos e traduzido outros textos literários¹.

Nesta entrevista, realizada em seu gabinete na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, comenta sobre sua trajetória acadêmica, como ocorreu a sua aproximação da literatura com o cinema, as etapas para a criação e implantação do Plano Nacional de Cinema em Portugal e a importância da literacia audiovisual para um consumo mais crítico das imagens em movimento que circulam nas diversas mídias da atualidade, assim como a sua importância para usos mais criativos desses mesmos meios na produção de conteúdos.

João Paulo Reis: Para começar, gostaria, por favor, que você se apresentasse no sentido de qual é o seu ramo de investigação, em que direção é o seu trabalho de pesquisa?

Ana Isabel Soares: Eu posso dizer que comecei por estudar literatura quando fiz a minha licenciatura, e no meio desses estudos, eu já vinha desde o liceu interessada em estudar filmes, ou seja, fazer com os filmes aquilo que eu estava habituada a fazer com a literatura. E por uma coincidência feliz, creio que foi no meu terceiro ano de licenciatura na Faculdade de Letras, em Lisboa, um professor de lá começou a ensinar uma disciplina de Literatura e Cinema.

Então eu fiz parte da primeira turma de Literatura e Cinema do professor Mário Jorge Torres, e que na Faculdade de Letras era assim uma espécie de novidade absoluta. E mesmo estudos de cinema em Portugal também não havia muitos. Havia já algumas coisas na Universidade Nova, mas de fato, era um campo muito, muito a começar, e eu nunca mais deixei o cinema, os estudos de filmes.

Eu continuo a trabalhar ainda hoje, a fazer a minha investigação muito ligada ao cinema. Por volta do ano de 2007, eu comecei a centrar muito mais no cinema português e tanto que em 2009, 2010, fiz uma pós-graduação e um pós-doutoramento ainda na Faculdade de Letras, no programa em Teoria da Literatura, sobre poesia e cinema português, mais propriamente documentário português.

Portanto, quis entender essa relação que existe entre o documentário, o filme documental em Portugal e a poesia, porque é possível imaginar, fazer um entendimento de algum discurso poético na criação de documentários em Portugal, o que não me parece ser uma coisa muito natural, porque, sendo documentário, não penso

¹ O perfil completo da Profa. Ana Isabel Soares, incluindo suas publicações mais recentes, está disponível em: <https://ciac.pt/membros/ana-isabel-candeias-dias-soares/> e em <https://www.cienciavitae.pt/portal/en/D210-8245-81AB>. Acessos em: 06 ago. 2024.

necessariamente em poesia. A não ser de documentários sobre poetas ou sobre livros de poesia por aí.

Então, a minha área de investigação tem sido sobretudo dedicada ao cinema e ao cinema português. No entanto, aqui na Universidade do Algarve, já ensinei Literatura e Cinema como disciplina optativa. Já ensinei História do Cinema Português, quando havia um curso de Estudos Culturais, mas predominantemente a minha história de ensino é na literatura de língua inglesa. Portanto, é isso que eu ensino mais. E por isso que alguma investigação também tem estado ligada a essa área, mas de uma forma um pouco menos predominante. E ela predomina, sim, naquilo que eu ensino.

O meu foco na literatura continua a ser praticado no dia a dia, no ensino ligado a uma arte visual como o cinema, também me fez manter uma ligação forte. Tanto que o meu doutoramento é sobre um fotógrafo, pintor, artista multifacetado que é o David Wojnarowicz. E eu também nunca me separei completamente da apreciação das artes plásticas estáticas, por assim dizer, por comparação ao cinema. E, portanto, continuo por vezes a escrever sobre pintores, sobre artistas, instalações etc.

E na área da literatura, eu acho que a poesia tem uma predominância fundamental nas minhas preferências, naquilo que eu ensino por razões práticas e por razões estéticas. Primeiro, porque a minha aproximação estética, de facto, apesar de eu ter textos de prosa de que gosto muito, os textos de poesia são preferenciais. A razão prática é que, a certa altura dos meus já quase 27 anos de ensino, eu percebi que os alunos liam cada vez menos textos de prosa ou tinham sentido cada vez mais dificuldade em ler textos de prosa para depois poder discutir, e o texto de poesia, muitas vezes oferece uma condensação de tópicos e de formas que podem ser tratados num espaço de uma aula e, portanto, há uma possibilidade de relação direta com o contexto literário. Portanto, há aqui várias razões pelas quais eu pendo também para o estudo da poesia.

João Paulo Reis: No contexto atual, com a facilidade de acesso a tecnologias de produção e consumo de conteúdos audiovisuais por meio de dispositivos como *smartphones* e *tablets*, como está sendo feita a educação das crianças e jovens para usos mais críticos e criativos dessas diversas tecnologias, tanto enquanto produtores de trabalhos audiovisuais, com usos mais críticos e criativos dessa linguagem, como consumidores mais conscientes, em meio à profusão de imagens que circulam pelas mídias? Como está sendo a experiência em Portugal para este tipo de literacia?

Ana Isabel Soares: Há tanto tempo, pelo menos quanto o que eu dedico ao estudo de cinema, prende-se com a literacia. Isto porque uma das minhas formas iniciais de atenção ao cinema foi no contexto em que eu era aluna numa escola secundária, e eu beneficieei de um programa de literacia do cinema. Chamava-se o “Clube de Cinema”, e os

professores organizavam semanalmente visionamentos de filmes dentro de uma sala de cinema, uma sala de um cineteatro, que era uma sala grandiosa até, e essas sessões consistiam em ver o filme depois de ter havido uma preparação de textos críticos e seguia-se o visionamento do filme com um debate crítico. Portanto, em cada sessão eu aprendi a ver cinema fora daquilo que nós víamos lá em casa, na sala de cinema ou com as famílias, ou por puro entretenimento.

Eu aprendi a acompanhar a minha relação com o cinema sempre com um visionamento crítico, com uma atenção especial que tinha a ver com o modo de aprender a lidar com aquele objeto. Para mim, nesse sentido, eu estava a beneficiar de uma literacia, do ensino de literacia. Portanto, eu comecei a pensar nisto como usuário, por assim dizer.

Então, a partir daí todo o meu percurso de estudo do cinema foi feito no sentido de pensar o que é que daquilo que estou a aprender sobre cinema, eu posso ensinar sobre cinema. Ao mesmo tempo, à parte da minha atividade acadêmica, eu tenho uma atividade cineclubista, e isto foi muito importante na continuidade dessa experiência que eu tinha tido no ensino antes da universidade. No cineclube de Faro, fui cineclubista desde cedo e diretora, inclusive, e membro da direção do cineclube – ainda hoje, neste momento, sou secretária da Assembleia do Cineclube. Portanto, a minha relação com o Cineclube começa em 1993 ou 94 e estende-se até hoje.

E ali eu pude verificar que este em particular, o de Faro, mas muitos outros cineclubes em Portugal e não só, depois existem outros de tradição cineclubista na França ou noutros países europeus, são lugares onde a literacia é praticada. E porque de fato, não se trata de uma instituição ou de uma empresa privada, em que os filmes são mostrados com o intuito de fazer dinheiro e de fazer *box office*, mas de dar a conhecer, a par com reflexão sobre os tópicos que os filmes trazem, a par com a reflexão sobre os modos como os filmes trazem esses tópicos, enfim, portanto, todo um conjunto de aspectos que o cinema suscita, que incita e que vão além do próprio objeto e, nesse sentido, demandam um investimento crítico de quem vê para que possa ser educado naquilo que vê. Isso poderá ajudar a quem produz e quem cria o cinema, porque, por exemplo, no caso da literatura, ninguém é um bom escritor se não for primeiro um bom leitor. E um bom leitor não é só o que lê muito, mas é o que lê muito com uma determinada atenção, com um tipo particular de atenção. E é esse tipo particular de atenção que também se pratica no visionamento de filmes com a característica de um cineclube ou de um clube de cinema numa escola. Portanto, no ensino universitário, quando eu tive a sorte de integrar o Ministério, a equipe da Secretaria de Estado da Educação no Ministério da Educação e Ciência (a minha participação foi entre 2011 e 2012), um dos desafios que se colocaram àquela Secretaria de Estado e para o qual eu fui chamada diretamente era a criação do Plano Nacional de Cinema e, portanto, o

ministro, Nuno Crato à altura, tinha como um dos propósitos, à semelhança do que já acontecia, que era o Plano Nacional de Leitura, criar um Plano Nacional de Cinema.

E eu, como uma pessoa a quem incumbiram de preparar essa tarefa, chamei na altura aquela que era a pessoa que em Portugal tinha mais experiência num programa semelhante, que era aquele que havia aqui no Algarve e que foi criado precisamente numa colaboração entre o Cineclube de Faro e, na altura, a Direção Regional da Educação do Algarve, através da Maria da Graça Lobo, que se chamava Juventude, Cinema, Escola. Em 2012, quando nós começámos a preparar o Plano Nacional de Cinema no Ministério da Educação, em colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura e com a Cinemateca Portuguesa, o Instituto de Cinema e Audiovisual, o Juventude, Cinema, Escola já tinha mais de uma década de existência e de prática. Portanto, era uma prática riquíssima e que não podia ser desperdiçada para que se alargasse um programa semelhante, ou seja, de visionamento, ensino e acompanhamento do visionamento do cinema nas escolas do ensino básico e secundário. Fazer desse programa que existia aqui no Algarve, e exclusivamente no Algarve, um programa que pudesse alargar-se ao resto do país, incluindo as regiões autónomas, como creio que está a acontecer. Agora, como já não estou diretamente ligada, acompanho doutro modo, mas creio que pelo menos aconteceu e espero que continue nalgumas escolas portuguesas em todo o mundo.

Portanto, o Plano Nacional de Cinema é um programa de literacia. Sem dúvida. É um programa de literacia que toma por base o modelo do JCE, do Juventude, Cinema, Escola, que por sua vez se baseia em modelos principalmente franceses, de Alain Bergala e de outros teóricos que instituíram a importância do objeto cinematográfico não só instrumento, mas como modo e meio de ensino, seja para olhar para o próprio objeto cinematográfico em si, seja como auxiliar de outras áreas de estudo.

E, portanto, temos aqui, tal como na literatura, um meio que é ao mesmo tempo um instrumento e um objeto, conhecido em todos esses aspectos e como tal, por ser tão abrangente. E talvez hoje muito mais o cinema, ou pelo menos o audiovisual, do que a literatura propriamente dita, nos seus modos convencionais. É muito importante e mesmo necessário que as escolas estejam equipadas com um saber, com uma literacia, para que o público infantil e juvenil possa conhecer o vocabulário crítico, as atitudes de recepção, as comunidades interpretativas que rodeiam esta existência que é o cinema. O Plano Nacional de Cinema foi apresentado em setembro de 2012, e a partir daí nunca mais parou, portanto teve um ano zero de implementação no país e nessa altura só no continente, e hoje está enfim implementado numa grande quantidade de escolas com materiais e recursos.

A minha colaboração mais direta com o Plano tem sido na criação de dossiês pedagógicos para o estudo de alguns filmes, juntamente com uma equipe de pessoas – a creio que já vai perto dos 40 dossiês pedagógicos que o Plano Nacional de Cinema

disponibiliza online para quem quer que esteja em qualquer lugar do mundo, com acesso à internet e, portanto, não integra o Plano. Como colaboradora, muito me agrada, mas de fato é um Plano essencial.

A minha outra ligação com o Plano, curiosamente dentro do âmbito do CIAC, do Centro de Investigação em Artes e Comunicação a que eu pertencço, comecei por colaborar, a fazer parte do grupo de estudos sobre Literacia, primeiro com o professor Vítor Reia-Baptista², que foi quem deu o impulso dessa área no CIAC, que vinha a acompanhar o percurso de pós-doutoramento de uma das alunas que herdei dele quando o Vítor nos deixou: a Raquel Pacheco, que passou a ser orientada por mim. E a Raquel tem um trabalho incrível também sobre não só sobre a história do Plano Nacional de Cinema e sobre a história de outros planos, mas sobre a implementação de experiências semelhantes, por exemplo, no Brasil ou na periferia de Lisboa, e, portanto, o trabalho dela agora, depois de ela já ter feito o pós-doc, continua a ser na área da literacia para o cinema, principalmente dirigida às idades escolares.

A outra pessoa que está neste momento prestes a entregar a sua tese de doutoramento e está a fazê-lo sobre o Plano Nacional de Cinema de um ponto de vista de redes sociais e, portanto, entendendo aqui como é que o Plano Nacional de Cinema funciona nesta era digital e como é que os alunos e as equipas e os centros funcionam com o Plano dentro de um âmbito que já não é exclusivo da sala de cinema e, portanto, tem alargado toda a web, é o João Pinto, que está a fazer uma tese na Universidade Aberta, orientada pela professora Teresa Cardoso e por mim, e que está a dedicar a sua atenção de uma maneira muito sistemática, de uma maneira também muito rigorosa, como a Raquel Pacheco tinha feito numa perspectiva diferente, para a realidade digital. E um diagnóstico que o João Pinto fez é que os frequentadores do cinema hoje são usuários das redes em simultâneo, e como usuários, são também produtores, portanto, os conteúdos que eles recebem são conteúdos que eles devolvem. São ao mesmo tempo *producers* e, portanto, já não somos apenas utilizadores, mas somos constantemente produtores. Cada vez que um aluno de uma escola produz uma publicação no Facebook ou no Instagram relacionada com o Plano Nacional de Cinema, cria-se uma espécie de conjunto, amplifica-se a rede de ligações de sentido, semânticas e, enfim, e de literacia

² O Prof. Dr. Vítor Reia-Baptista (1954-2018) era licenciado em Literatura Comparada, Drama-Teatro-Cinema, e mestre em Comunicação Cultural pela Universidade de Lund, na Suécia. Fez doutorado em Comunicação em Educação, com especialidade em Pedagogia dos Media e Linguagens Fílmicas, na Universidade do Algarve. Nessa mesma instituição, foi o responsável pela criação do curso de Ciências da Comunicação, do qual foi diretor durante vários anos. Seu trabalho científico foi voltado à Literacia Fílmica, à Literacia dos Media e em Contextualizações Culturais do Cinema. Atuou também como membro do Grupo de Peritos da Comissão Europeia em Literacia dos Media, consultor do British Film Institute para o projeto European Film Literacy, coordenador do Laboratório de Estudos Fílmicos do CIAC e participou em vários projetos da Comissão Europeia (UNIVERSIDADE..., 2018).

também, em que o cinema funciona. Portanto, a literacia é um tópico absolutamente essencial. E não faz sentido se não for entendido como uma necessidade de aplicação desde cedo, porque de fato, uma educação para o cinema é uma educação própria para o audiovisual em geral, e essa educação é absolutamente necessária para nos movermos no mundo de hoje. Para entendermos, por exemplo, como é que as notícias são transmitidas no audiovisual, seja numa televisão convencional, seja nos noticiários que vêm através do Facebook ou do Twitter, ou se, em última análise, não extravasarmos o âmbito artístico que o cinema queria cingir-se numa determinada altura, estamos no âmbito de mediação total da nossa existência e, portanto, uma literacia, um estudo consciente é uma exigência para uma cidadania plena, é uma exigência para uma existência absolutamente integrada e justa, não é? Portanto, parece-me que também passa por isso.

João Paulo Reis: Já foi feito algum estudo comparativo entre os alunos que tiveram esse tipo de ensino e outros que não tiveram? Como se manifesta essa diferença em termos de resultados, ao observarmos como essas pessoas que tiveram esse estudo trabalham com essas tecnologias no sentido de elaborar alguma produção própria, ou mesmo a sua relação com o consumo de imagens em movimento, e as que não tiveram?

Ana Isabel Soares: Nós estamos a falar de programas que são muito recentes. A implementação do Plano Nacional de Cinema está a cumprir dez anos e, mesmo contando o JCE, estamos a pensar numa vintena de anos. E duas décadas, isto é um tempo relativamente curto nestas andanças. Ao que eu sei, ainda não houve uma aplicação exaustiva, por exemplo, de inquéritos em todo o país para saber como é que estes estudantes que tinham acesso ou que tiveram acesso a um programa de literacia como o do JCE ou no PNC, em que medida é que os resultados subsequentes deles se deviam à sua exposição a esses programas? Enquanto docente de estudos culturais, incluindo literatura e mesmo na literatura e cinema, que também já tive oportunidade de lecionar – e isto vale o que vale porque é uma impressão, não está sistematizado –, eu senti uma diferença quando os meus alunos aqui da Universidade do Algarve começaram a ser os alunos que tinham feito o JCE desde o sétimo ano do liceu até o 12º. Portanto, quando eu apanhei estes alunos nas minhas turmas, alunos que já tinham sido expostos a essa forma de literacia, eu notei uma diferença qualitativamente maior, uma preparação, principalmente uma forma de atenção e, naturalmente, uma partilha de referências, não é?

Portanto, não sei se existe, é possível. Existem materiais suficientes para fazer este estudo. Por exemplo, a dissertação de mestrado que a Maria da Graça Lobo fez aqui na Universidade do Algarve, sob a orientação do Vítor Reia-Baptista, compila uma série de informações sobre a experiência que ela própria ajudou a implementar nas escolas do

Algarve e, portanto, hoje existem muitos materiais no desenho do Plano Nacional de Cinema. Por sua vez, quando começou em 2012, o que eu pude acompanhar, e depois imagino que isso tenha continuado a ser feito, um dos aspectos essenciais que se procurava salvaguardar era o acompanhamento e monitorização da implementação do programa. Portanto, eu acredito que existam coleções e recolha de dados e que os materiais estejam aí para serem estudados. Se ainda ninguém se debruçou sobre eles, não sei, é possível sim, mas eu não conheço os estudos. O que eu posso dizer é em termos da experiência pessoal que assisti, comprovei que de fato havia uma diferença qualitativa, uma diferença de uma abertura, de uma preparação e de uma forma de atenção diferente nos alunos que, aqui nos meus cursos da Universidade do Algarve, tinham sido alunos do programa da Juventude, Cinema, Escola, portanto, o precursor do PNC aqui em Portugal.

Por exemplo, eu me lembro de um dos primeiros filmes que vi enquanto aluna, não do JCE, que não existia no meu tempo, mas do Clube de Cinema da escola, que era um programa relativamente semelhante. Lembro-me de ter visto filmes do Charlie Chaplin na tela grande e depois debatendo isso. E hoje, se um aluno não tiver passado por essa experiência, provavelmente reconhecerá o ícone, a figura daquele ator ou daquela personagem, mas talvez não incorpore na sua ideia a dimensão de crítica social que estava subjacente àqueles filmes. E, portanto, talvez não veja mais do que uma espécie de *clown* e, portanto, não ultrapasse isso. Ao passo que alunos que já passaram por esse contacto e por essa mediação que a literacia permite, estarão mais atentos.

E eu volto a insistir na ideia da forma de atenção. Estarão mais atentos a essa potencialidade, independentemente de se tratar de um filme que é contemporâneo deles, portanto, uma coisa que é propagada com muita intensidade no momento em que eles estão a ser também receptores ativos, ou de se tratar de um filme que tem 100 anos de existência. Portanto, a ideia de uma espécie de condensação de referências é também muito importante porque, dada a compressão histórica a que nós estamos a assistir, em que o presente é cada vez mais denso, no sentido de abarcar tudo e apagar todo o resto, é essencial uma literacia que envolva o ensino da história, ou seja, do passado de uma determinada arte ou de uma determinada forma de expressão. E isto é o que permite a ligação entre tempos diferentes e o entendimento do próprio tempo presente que o liberta daquela compressão absoluta.

João Paulo Reis: No contexto atual dos meios de comunicação digitais e das redes sociais, que mobilizam tantas pessoas, principalmente os mais jovens, em termos de acesso à informação e ao conhecimento, parece que há uma dicotomia entre uma cultura audiovisual do passado, com relação a filmes, artistas e personagens, e o que se produz e consome hoje em dia. Parece que esses são polos que às vezes não se comunicam.

Apesar do enorme acesso à informação e ao consumo de imagens em movimento da atualidade, temos a sensação de que há uma grande distância e desconhecimento dessa herança cultural audiovisual, mesmo de décadas mais recentes, entre os mais jovens. Como você vê essa situação?

Ana Isabel Soares: Como professora, todo o ano eu sou confrontada com pessoas de gerações cada vez mais distantes daquela a que eu pertencço. Portanto, quando eu comecei a dar aulas aqui, eu tinha 24 anos. Ou seja, a diferença de idades entre mim e os meus alunos era mínima, às vezes eram dois anos, às vezes tinha até alunos mais velhos do que eu, ao passo que hoje, com 52 anos, os meus alunos continuam a ter 21, 22, 23 e eu estou muito mais distanciada, tenho mais de 20 anos de distância deles. Portanto, esse é um aspecto que também pessoalmente me afeta todos os dias. E eu acompanhei essa viragem, quer como usuária, porque também sou usuária dos meios digitais, quer observando como docente, como educadora. Aquelas pessoas que, como eu, nos primeiros anos em que eu dava aulas, percebiam-se pela primeira vez da existência disso e, portanto, conheceram os meios na sua gestação praticamente, quanto com aqueles que já nasceram completamente dentro das redes, como os *millennials*, que são completamente digitais, os nativos digitais. E eu devo confessar que não é fácil lidar com essa conversa. Às vezes, há mesmo uma segregação, e mesmo uma separação muito clara entre dois mundos. Eu tento não ser nostálgica, mas ao mesmo tempo gosto muito de me agarrar àquilo que conheço do passado. Eu creio que estamos, os professores, pelo menos da minha geração, ainda a viver num paradigma totalmente consistente do ponto de vista histórico, ou seja, que imagina que aquilo que se ensina é uma panorâmica de tudo, da civilização, da literatura, do cinema, das artes em geral, tendo em conta um entendimento do tempo que passou e que chegou até nós, como se nós fôssemos à margem deste desaguar.

E eu não sei se esse é o modelo, se esse é o paradigma dos alunos que eu tenho à minha frente hoje. Ou seja, o meu instinto inicial é pensar “falta-lhes alguma coisa”, há uma ausência. Mas essa ausência, que para mim é vista instintivamente como um defeito, como uma falha, pode não ser assim, não é?

Portanto, de fato, também há uma ausência em mim, uma incapacidade de entender, fora do meu paradigma de continuidade, o que é que se passa no pensamento destes alunos, que multiplicam os memes, podendo usar uma imagem de um filme do Hitchcock sem nunca saberem quem foi Hitchcock ou a que filme é que aquela imagem pertence. Isso é muito curioso, porque a cena icônica do grito da personagem principal no *Psicose*, quando ela está no banho e não se vê a faca, mas vê-se a cara dela a gritar, qualquer jovem hoje já viu essa imagem, mas pode nem ter visto o filme. Muito provavelmente não viu, nem sequer o *remake* do Gus Van Sant, pode nem sequer ter ouvido falar sobre o Hitchcock e muito menos conhecer outras obras do Hitchcock, muito

menos saber que aquilo instituiu uma marca no filme de terror psicológico e que aquilo condiciona uma série de respostas do receptor. Pode até fazer memes cômicos com aquela cena, que é uma cena que de cômico não tem nada e, portanto, esta é uma realidade que não é necessariamente uma falha. Estou disposta a pensar nisso, embora instintivamente, quando digo o meu primeiro impulso é de pensar que há ali uma falha, pensar “Eu não consigo rir disto porque isto é um filme terrível e ao mesmo tempo tão educativo”. Eu quero ensinar a esta pessoa que publicou o meme sobre aquilo, mas isso faz sentido? Eu pedir “Então você sente cá à minha frente que agora vou lhe ensinar quem foi o Hitchcock”. Que absurdo, não é? Não sei exatamente. Quero acreditar que há um ganho que pode haver em conhecer isso, mas não sei se esse ganho corresponde a colmatar uma falha que tenha de ser pensada enquanto falha, enquanto uma ausência, enquanto uma incompletude de qualquer tipo.

Porque, afinal, o ser humano é sempre incompleto. Mas, cada geração, cada indivíduo, encontra sempre o seu modo de se relacionar com o mundo. E, portanto, se não souber quem é Hitchcock, eu acho que isso é uma perda. Mas pode não ser necessariamente assim para a pessoa que não sabe quem é Hitchcock.

Agora, não deixa de me fazer muita confusão, não é? Como já aconteceu e quase todos os anos acontece, quando estou, por exemplo, a mostrar algumas cenas do *Apocalypse Now*, acompanhando no ensino do *Heart of Darkness*, do Joseph Conrad, e eu mostro uma das cenas em que aparece o Harrison Ford, o ator muito novinho, e eu normalmente digo aos alunos, “Olhem, estão a ver? Este é o senhor que depois fez o Indiana Jones”. Hoje em dia, isso já não significa nada para eles. Eu falei do Indiana Jones numa turma aqui há uns meses e ficaram completamente apáticos. Eu fiquei em pânico. “Como é que é possível que o jovem não saiba quem é o Indiana Jones?” Mas depois fiquei a perguntar, “Eles devem ter outros Indiana Jones, naturalmente. Eu é que não os conheço”. Portanto, as falhas existem, enfim, entre todos.

Talvez eu não esteja sozinha nisto, eu conheço outras pessoas que pensam assim como eu, e algumas delas que escrevem sobre isto. Não será por teimosia ou por melancolia, por alguma forma de melancolia nostálgica que eu quero continuar a ensinar aquilo que puder ensinar, que permita uma visão histórica e uma visão de sequência. Mas eu faço isso porque é aquilo que sei fazer. Se a minha idade fosse outra e eu me sentisse seduzida por um paradigma de saltos que deixa vazios, provavelmente eu estaria confortável com essa forma de ensino não sequente. A meu ver, essa falta de sequência ou a ausência da ligação que é feita com o passado pode ser prejudicial em alguns sentidos.

Mas eu tenho a capacidade ou quero ter a vontade otimista de imaginar que isso está a ser colmatado de alguma maneira, de uma maneira que para mim é falha, que em mim eu não consigo ver. Não sei se isso faz sentido. A ideia é que é muito fácil, num

primeiro impulso dizer que “hoje os alunos não sabem nada, ninguém sabe quem é o Indiana Jones, isso é uma desgraça”. Eu sinto isso. Mas talvez não seja só assim. E, portanto, o tipo de acesso, o tipo de amplitude de conhecimento, o tipo de universalidade e globalidade de conhecimento que está ao dispor das pessoas hoje de uma forma quase automática e de pessoas que já nasceram com esse automatismo, pode ter uma série de benefícios. Tenho a certeza de que terá. Eu é que tenho ainda algumas dificuldades em vê-los, estou a ser sincera, eu nem estou a ser irônica.

Eu queria ser uma mosca, e imortal, para poder observar como é que isso vai ser no futuro. Mas problemas houve sempre e são sempre solucionados de uma maneira, ou por fuga, ou por confrontação, não é?

Para citar um poeta e ensaísta, a tradição e o talento individual são coisas umas vezes que se alimentam mutuamente, outras vezes que se excluem. Que o talento individual não é necessariamente ligado a uma determinada ou só a uma linha tradicional. De fato, quando nós pensarmos na rapidez, na velocidade em que as transformações midiáticas estão a existir para nós, pensamos que agora já não há mais a inventar. E depois, de repente, somos confrontados agora com a inteligência artificial, parece nos que nunca mais acaba esta voragem da novidade e da imersão total na tecnologia. E isso acontece com uma velocidade a que o paradigma para a qual o paradigma histórico que eu referi há pouco não preparou ninguém, não preparou a minha, não preparou a geração anterior à minha e por aí adiante.

Portanto, não sei, se às vezes pensamos que é difícil colocarmo-nos na pele de uma pessoa que tivesse vivido a revolução da imprensa na Europa, quando começou a circular com maior profusão a imprensa escrita ou os livros impressos. Mas talvez se tivesse qualquer coisa semelhante a esta sensação de não conseguirmos acompanhar a rapidez do tempo, em que as velocidades que se impõem, que caem sobre nós, são de voragem e de atropelamento constante.

Eu creio que a única coisa a fazer em relação a isso é pensar que vamos com a onda, não é? Porque nós fomos completamente engolidos e afogados, mas temos de ir com a onda. Se ela nos leva mais depressa, mais devagar, se precisarmos fechar os olhos, fechamos. Mas não é possível fazer doutro modo, não é? É nesse sentido que eu procuro essa espécie de otimismo e abertura, talvez um pouco tonta, mas eu não vejo uma solução que seja alternativa a esta.

João Paulo Reis: Você observa algum ganho nas formas expressivas ou formas narrativas, seja no cinema ou de forma mais ampla, no audiovisual, que tenha surgido nesse contexto das tecnologias digitais? Você vê alguma modificação, alguma novidade

nesse sentido de elaboração de uma nova linguagem que seja própria desse contexto e que não fosse possível ou não existisse antes?

Ana Isabel Soares: À parte desta minha predisposição e abertura para aquilo que é novo, eu, ao mesmo tempo, tenho uma crença muito arraigada de que nada é novo, ou seja, no contexto das artes narrativas – o cinema é uma arte narrativa, a literatura é uma arte narrativa, a dança é uma arte narrativa – nesse contexto, as histórias são sempre contadas do mesmo modo, os instrumentos podem ser diferentes, é verdade, mas no fundo, o objetivo é contar histórias e, portanto, as soluções tecnológicas podem ajudar momentaneamente, pontualmente, a sublinhar um determinado elemento da história que se quer contada, a narrativa que se apresenta. Mas se o recurso a uma tecnologia nova é feito só para mostrar que é uma tecnologia nova, ela é obsoleta porque ela não está ao serviço de uma narrativa. E isso prova-se, por exemplo, nas séries televisivas, em que os modos são praticamente todos digitais, não é? As filmagens, as montagens, a distribuição, tudo isso. Quer dizer, aquelas que parecem a mim os melhores exemplos são aquelas em que a tecnologia não se vê. São exemplos em que a tecnologia está invisível porque ela resolve problemas sem se dar por ela, sem se perceber que isto é feito por um computador, ao passo que aqueles exemplos menos conseguidos são aqueles em que a tecnologia aparece só para aparecer.

Penso em exemplos concretos para referir isto: há uma série absolutamente extraordinária e que lida de uma maneira muito criativa com a ideia de tradição, porque vai beber na fonte das telenovelas mexicanas no que elas têm de melhor e do pior, que é uma série que passa num destes canais de *streaming*, numa destas plataformas, chamada *La casa de las flores*, que tem um trabalho incrível no genérico de cada episódio, possibilitado pelos meios digitais, pela criação de imagens CGI (*Computer Generated Images*) e que é absolutamente extraordinária. Mas quais são os símbolos e os ícones que ali aparecem? São os ícones da tradição mexicana e, portanto, da tradição da pintura da Frida Kahlo, ou da tradição do *Día de los Muertos* e por aí vai. Hoje, há estas tecnologias de criação de quase um caleidoscópio de imagens, que há algumas décadas poderia ser feito com o *stop motion*, com uma animação, são aprimoradas, são clarificadas, são iluminadas pelos meios digitais, mas a história que contam é sempre a mesma.

Hoje, os modos narrativos são muito semelhantes e, portanto, nesse sentido, até o funcionamento daquilo que eu estava a usar como exemplo, os memes, até o funcionamento dos memes, é semelhante. Quem codificou a ideia do riso e do mecanismo do riso? O Bergson falava da repetição, o riso como uma forma de reação à repetição mecânica, não é? E o que é que nós vemos nos memes? É a repetição. O humor pode conseguir-se também através disso. Ou seja, de fato, os meios têm sido alterados ao longo de toda a história da humanidade, desde aquilo que nós supomos ou projetamos que sejam formas narrativas pintadas nas cavernas pré-históricas, até as

histórias contadas através da inteligência artificial. Mas as histórias são sempre as mesmas, não mudam. E parece-me, isso sim, que a vantagem está em elidir ou fazer elidir a fronteira entre aquilo que é a história que está a ser contada, a narrativa, e o instrumento de contagem. Se instrumento não estiver muito visível, parece-me uma vantagem. Quando algumas pessoas ainda veem o *Cidadão Kane*, o filme do Orson Welles, nem todas as pessoas sabem, nem têm de saber que houve cenários em que ele escavou no chão para pôr a câmara com um ângulo diferente, aquilo que ele não conseguiria se o chão fosse com o nivelamento que tinha. Agora, quando nós vemos a cena, não percebemos que houve ali uma quebra de chão, que houve uma mudança no instrumento, que teve de haver um ajuste tecnológico de fato, mecânico, para que aquela cena pudesse se passar daquela maneira e, portanto, a cena funciona tanto melhor quanto menos estiver exposto o mecanismo, não é? Eu acho que isso vale considerar ainda hoje para qualquer mecanismo digital.

Muitas vezes nós percebemos isso porque os autores criam objetos que refletem sobre esse gesto. E Godard fazia isso. Os seus filmes são os filmes em que ele ajusta os seus meios, que recebe e reinventa. E a narrativa dele é sobre essa reinvenção. São objetos que, no fundo, olham para si mesmos enquanto objetos e instrumentos narrativos. Porque muitas vezes, exatamente os mesmos objetos, os mesmos instrumentos, servem filmes que não querem saber do modo como são feitos, só querem contar a história, não é? Os filmes do Pedro Costa, por exemplo, recorrem àquilo que o Godard já tinha instituído, como a aproximação, a câmara na mão e tudo mais, e, no entanto, isso pode ser um elemento que entra na apreciação crítica do filme, mas o que é fato é que o filme não precisa de expor esse mecanismo para que seja entendido como uma narrativa completa e límpida, não é?

Mas isso acontece ao longo de toda a história da arte. Há objetos, há filmes, que neste caso, são de fato obras artísticas muito interessantes, cujo interesse passa por serem esses objetos uma reflexão sobre o seu modo de criação, sobre um novo modo de criação. Um dos filmes portugueses que fazem isso muito bem é *O meu caso*, do Manoel de Oliveira, que se não é o primeiro, é um dos primeiros filmes que ele faz com o vídeo, e não deixa de trabalhar nesse filme sobre uma peça de teatro mais antiga – enfim, do século XX, mas apesar de tudo, mais antiga – sobre as convenções do teatro, sobre o que é o cinema filmado com vídeo, sobre a potencialidade que o vídeo tem, por exemplo, de apresentar o som ao contrário, fazer trilha sonora completamente distorcida, e jogando com isso tudo, contar aquela história. Mas isso é um objeto muito particular, objetos muito especiais e são pontuais.

Conseguimos identificar também uma constelação desses objetos. Mas não são todos e não são os mais interessantes, quer dizer, não são necessariamente mais interessantes por isso. O *Titanic* é um filme absolutamente extraordinário e conta a uma

história de amor. E nós percebemos, realmente os efeitos especiais são incríveis e tudo, mas eles não estão expostos. Por acaso há uma cena em questão, no final do filme, alguém está a filmar a velhinha e vê-se lá a imagem digital. Mas quer dizer, isso não é o ponto do filme, não é o fulcro do filme. E o filme não é menos interessante por não olhar de frente para o seu próprio instrumento.

João Paulo Reis: Dada a velocidade com que novas tecnologias surgem (e às vezes, desaparecem), o que você acha que vai sedimentar, com base no que podemos observar no presente? O que você acha que é uma tendência que tem um potencial de permanecer, de se sedimentar como uma linguagem, e o que seria só um modismo, algo que será passageiro mesmo?

Ana Isabel Soares: Eu julgo que no fundo e tendo em conta, olhando para o passado, aquilo que fica são as histórias, é o que se quer contar. Se houver uma história para ser contada, ela é contada independentemente do meio, do instrumento. E é sempre isso, não é? Por que é que a gente adora fofoca? Porque a gente quer saber uma história. Por que é que a gente fica se sentindo mal quando somos traídos pelo nosso marido? Porque a gente não sabe toda a história. Estão escondendo histórias de nós, coisas que a gente não sabe. Então, nossa necessidade de narrativa e a nossa ansiedade pelo fim da história – sempre queremos saber como é que acaba, como é que termina, como é que aquela personagem fica, como é que ela morre. Isso é insaciável, é insaciável. E isso precisa ser alimentado, seja por uma cadeia de *twittes*, seja por uma coleção de memes, seja por um livro que é publicado com base na inteligência artificial. A história tem que ser contada, tem que ser coerente. As coisas, a gente começa a ver, “Ah, ‘pera lá, essa aqui tem uma perna partida e agora já está boa, e não foi hospital, nem nada”. Essas incongruências qualquer criança reconhece, não é? Precisa de uma espécie de coerência e isso consegue ser garantido por qualquer tecnologia.

Quando eu olho para o que a tecnologia permite hoje, principalmente na relação com objetos, com a literatura, com filmes etc., eu penso sempre numa amplificação. É sempre uma amplificação e isso para mim é fantástico. Se puder contar a história só com sombras nas paredes, com sua mão e uma luz, fantástico. Se puder contar isso com sei lá, uma lupa aproximada por um microscópio, ver coisas que você não poderia nunca imaginar ver a olho nu, ou ver as crateras da lua, ou o que seja, absolutamente extraordinário. É sempre uma ampliação. Mas no fundo, a história que você vai contar falando das crateras da lua ou fazendo sombras numa parede com a sua mão é a mesma, não é? E, portanto, eu não sei se é uma forma que está a afirmar-se, sinceramente, nisso posso ser demasiado ingênua, não faço a mais pequena ideia. Dada a profusão, a multiplicação de formas diferentes – quando eu digo formas, estamos a falar de suporte ou de instrumento de fabricação, mas no fundo são todos eles instrumentos de

fabricação, suportes, meios, máquinas –, estão ao serviço das histórias, das narrativas, sejam as ficções, sejam as notícias do mundo, no que se passa na Síria, neste momento em que nós temos esta angústia de não saber o que é, porque não deixam entrar as pessoas com os instrumentos para contar a história. Isso para nós é uma fonte de angústia quase tão grave como aquela de saber que o número de mortos do terramoto é exorbitante. E, portanto, não sei se há algum instrumento que se firmará, todos os dias há coisas novas.

Portanto, é um bocado difícil. E sou repetitiva porque bato outra vez nesta tecla, são as narrativas que sustentam isto. São as nossas narrativas individuais, comunitárias, coletivas, porque é para elas que nós vivemos e sem elas nós não conseguimos viver, não é?

Referências

A CASA das Flores. Direção: Manolo Caro *et al.* Produção: Netflix. México: Netflix, 2018-2020. Vídeo *on-demand*.

APOCALIPSE Now. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: American Zoetrope. Estados Unidos: Buena Vista Home Entertainment, 1979. 1 DVD.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: RKO Radio Pictures. Estados Unidos: Warner Home Vídeo, 1941. 1 DVD.

CONRAD, J. **Coração das trevas**. São Paulo: Amoler, 2023.

LOBO, M. G. S. **Formação de público para o cinema**. 1999. Dissertação (Mestrado em Gestão Cultural) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 1999. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/35028828-4ca6-4c21-8f34-f1d2515214a1>. Acesso em: 06 ago. 2024.

PINTO, J. P. **Educação, cinema e redes sociais**: uma investigação sobre o Plano Nacional de Cinema. 2023. Tese (Doutorado em Média-Arte Digital) - Universidade do Algarve em associação com a Universidade Aberta, 2023. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/14921>. Acesso em: 06 ago. 2024.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred J. Hitchcock Productions. Estados Unidos: Universal Pictures, 1960. 1 DVD.

PSICOSE. Direção: Gus Van Sant. Produção: Imagine Entertainment. Estados Unidos: Universal Pictures, 1998. 1 DVD.

SOARES, A. I. C. D. **Espaços do tempo**: considerações acerca da arte e da história da civilização moderna nas obras de David Wojnarowicz e em Passagenwerk de Walter Benjamin. 2003. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2003. Disponível em:

https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3680?locale=pt_PT. Acesso em: 06 ago. 2024.

TITANIC. Direção: James Cameron. Produção: Lightstorm Entertainment. Estados Unidos: 20th Century Fox Home Entertainment, 1997. 1 DVD.

UNIVERSIDADE do Algarve lamenta morte de Vítor Reia Baptista. **Barlavento**, Lagoa, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.barlavento.pt/destaque/universidade-do-algarve-lamenta-morte-de-vitor-reia-baptista>. Acesso em: 06 ago. 2024.