

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/333973743>

Abi Feijó e Regina Pessoa na Animação Portuguesa

Chapter · June 2019

CITATIONS
0

READS
71

1 author:



[Marina Estela Graça](#)

Universidade do Algarve

23 PUBLICATIONS 22 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Understanding and identifying animation production strategies [View project](#)



What is the form of animated form? [View project](#)

Abi Feijó e Regina Pessoa na Animação Portuguesa

Marina Estela Graça, mgraca@ualg.pt

CIAC, Centro de Investigação em Artes e Comunicação / Universidade do Algarve,
Portugal

Graça, ME (2019). Abi Feijó e Regina Pessoa na Animação Portuguesa. In Vidal M, Herráiz B (eds). Trazos de luz. Abi Feijó y Regina Pessoa. Valencia: Sandemà Editorial. pp. 137-146. ISBN 978-84-947687-0-5 (versão em português)

Fui colega de Abi Feijó desde o 3º ano do curso Design de Comunicação / Arte Gráfica, na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), no ano letivo de 1977-78. Tínhamos ambos 21 anos. Foi ele quem me levou a frequentar o atelier do Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho, CINANIMA, em novembro de 1978. E é desde essa altura que partilhamos projetos em animação, como o da fundação do Núcleo de Cinema de Animação da ESBAP, em 1979. Escrevo este texto com base no conhecimento que fui tendo dos seus objetivos, constrangimentos, filosofia; e por integrar o grupo de pessoas que compõem a ‘animação portuguesa’, da qual ele e a sua companheira, a realizadora Regina Pessoa, são elementos e referências importantes.

O percurso profissional de Abi Feijó começa com a fundação da FILMÓGRAFO, Estúdio de Cinema de Animação do Porto, em 1987, e é nele, enquanto animadora na curta-metragem *Os Salteadores* (1993), que Regina Pessoa inicia o seu. Para explicar a importância de ambos na construção da identidade e valorização do cinema de animação português, é necessário enquadrar a respetiva obra no contexto da produção que lhe era e que lhe é contemporânea.

Épocas na animação portuguesa

Para além da curta-metragem de autor, não existe outro tipo ou formato cuja ocorrência possa ser considerada repetidamente relevante no contexto da produção de animação portuguesa: nem em jogos ou outros suportes interativos, nem para televisão ou audiovisual. Esta circunstância é fruto de fatores conjunturais específicos, sendo o CINANIMA, um dos mais importantes, com edições a partir do final dos anos 70. Os outros

foram, sem dúvida, o início da possibilidade de financiamento público às curtas-metragens de animação, a partir do final de 1991¹, e a filosofia de produção desenvolvida por Abi Feijó na FILMÓGRAFO, enquanto alternativa aos objetivos de negócio nas estratégias produtivas dos estúdios.

Na hipótese que proponho neste texto, o CINANIMA e a FILMÓGRAFO são referências importantes também por se combinarem com descontinuidades políticas e tecnológicas e por se constituírem manifestamente em circunstância de acesso ao conhecimento, meios de produção e mundividência, enquanto coordenadas da mudança, tanto para profissionais como para entidades com participação na área da animação. Existe uma postura por detrás do projeto de cada uma destas duas entidades. É na articulação destas duas filosofias, como referência, que é possível compreender a mudança de estratégias e de tipo de produção na história da animação portuguesa. Uso a designação ‘animação portuguesa’ com o significado de atividade profissional principal, levada a cabo de forma consequente, continuada e regular; tanto como opção de vida, quanto como fonte de rendimento.

De forma sumária, destaco quatro épocas que justifico pelas opções e condições das pessoas que nelas intervieram e não tanto pelo caráter dos projetos. Opções muitas vezes conscientemente temerárias, inteligentes, ou apenas necessárias, que as condições não deixariam prever.

Estas épocas são as que se seguem:

(1) Um primeiro grande período que inclui as primeiras edições do CINANIMA e a criação da FILMÓGRAFO; que começa nos anos 60 — com a fundação do estúdio de animação de Mário Neves — e se prolonga até aos anos 90, altura em que tem início a participação do Estado no financiamento de curtas-metragens de animação e a geração, até então ativa, fecha atividade;

(2) Os anos da geração que aprende a animar nos primeiros *ateliers* do CINANIMA, nos finais dos anos 70 e início dos anos 80; que descobre a animação de autor nas sessões competitivas do festival e que inicia a realização de projetos aproveitando as candidaturas a financiamento público a partir dos finais de 1991, entre os quais se destaca a curta-metragem *Os Salteadores*, de Abi Feijó;

(3) O espaço de tempo definido pelo desenvolvimento dos projetos produzidos pela

¹ O Despacho Normativo 188/91, de 4 de setembro, aprova o Regulamento de Assistência Financeira à Produção Cinematográfica de Curtas Metragens, garantindo apoio regular à realização de curtas metragens de animação.

geração de realizadores e de animadores que se forma na FILMÓGRAFO, com destaque para Regina Pessoa e José Miguel Ribeiro;

(4) A época da geração atual, a primeira que frequentou formação regular em animação, que aproveita a conjuntura de produção e de exibição existente e o reconhecimento obtido pelas gerações anteriores.

Geração anterior ao CINANIMA e à FILMÓGRAFO

É só a partir dos anos 60, com o aparecimento do estúdio de Mário Neves², que fazer animação se torna atividade profissional. Segundo Mário Jorge, realizador, seu filho e sócio, esta é “[...] a época dourada do desenho animado no nosso país”³. Uma época durante a qual os produtores não tiveram acesso a subsídios do Estado, mas que permitiu “[...] uma atividade suficientemente rentável, capaz de sustentar um estúdio de animação com 7/8 pessoas em atividade permanente, a publicidade.”⁴. Na altura, este estúdio também realiza uma série de genéricos para longas-metragens de realizadores portugueses⁵. A produção é, ainda, protagonizada pelos estúdios de Servais Tiago e, depois, pela TOPEFILME de Artur Correia e Ricardo Neto.

Nos anos 70, alguns produtores decidem aproveitar o apoio público à produção de séries televisivas para experimentar um trabalho mais pessoal e expressivo. De acordo com Gaio, “[o] ganho de alguma estabilidade, aliada ao aparecimento de outras fontes de financiamento, tal como o IPC, Instituto Português de Cinema, e também a aspiração de fazer algo novo, com regras e ritmos diferentes, mais o desejo de contar uma história, explicam a opção.”⁶

Os três estúdios fecham atividade em meados da década de 90. As causas são variadas: em geral, os responsáveis atingiram a idade da reforma⁷; é difícil encontrar bons profissionais⁸; o mercado não tem dimensão suficiente e não existem políticas integradas de

² Gaio A (2001). *História do Cinema de Animação Português, Contributos*. Porto 2001/Nascente, Cooperativa Ação Cultural, p.99.

³ Castro I (2004). *Animação Portuguesa, Conversas com...*. Câmara Municipal de Lisboa, p.157.

⁴ Castro 2004, p.157.

⁵ Castro 2004, p.27.

⁶ Gaio 2001, p.41.

⁷ Ricardo Neto em Castro 2004, p.78.

⁸ Mário Jorge em Castro 2004, p.157.

exibição⁹; e por incapacidade de conversão ao digital e a outro tipo de conteúdos, como consequência dos custos associados aos equipamentos e à falta de formação na área, sobretudo para produtores¹⁰.

Após a revolução de 25 de abril de 1974 — que determina o fim da ditadura do Estado Novo em Portugal — a RTP, Radiotelevisão Portuguesa, é reestruturada e torna-se receptiva a séries e conteúdos audiovisuais em animação, com especial relevância para o programa de Vasco Granja, difundido em horário familiar, que tem como missão a divulgação das curtas-metragens de animação de autor. É assim que diferentes gerações de profissionais e estudantes da época conhecem a produção de Norman McLaren e dos estúdios da Europa de Leste. A importância do programa televisivo de Vasco Granja, como referência que fundou expectativas de conhecimento, nunca mais voltará a repetir-se.

Os anos da geração que se inicia nos primeiros *ateliers* do CINANIMA e na FILMÓGRAFO

O CINANIMA tem a primeira edição entre 23 e 27 de novembro de 1977. Projeta curtas-metragens de autor recentes, em 35mm e em 16mm. Na regularidade das edições seguintes, o *National Film Board* torna-se referência de técnicas e de atitudes para a geração dos *ateliers*. A língua dominante é o francês: há realizadores estrangeiros e membros da ASIFA, *Association Internationale du Film d'Animation*¹¹, que circulam no festival e com quem é possível conversar. A ASIFA é, na época, a entidade internacional mais importante no domínio da animação, a quem cabe a validação de festivais de cinema de animação como o CINANIMA, tendo sido criada em 1960 por um conjunto de realizadores muito reconhecidos dos dois lados da 'cortina de ferro' que então separa a Europa e o mundo.

Um dos objetivos do festival é a formação em animação, claramente expresso no catálogo de 1977, que também enfatiza a sua ausência nas escolas de Belas Artes do país. A existência de um serviço educativo é uma das marcas identitárias que o festival irá manter até à atualidade. Durante a edição do ano seguinte, em 1978, é organizado o primeiro *atelier* orientado por Gaston Roch, belga e professor de animação nas escolas *La Cambre* e *Les Gobelins*, e por três membros da associação francesa *Collodium Humide*. O Abi, que tinha estado na primeira edição do festival, então aluno no curso de Design de Comunicação - Arte

⁹ Humberto Santana em Castro 2004, p.196.

¹⁰ Mário Jorge em Castro 2004, p.161.

¹¹ ASIFA, <http://www.asifa.net/> (acedido em 29 de julho de 2017).

Gráfica, da ESBAP, leva um grupo de colegas com ele. Neste e nos primeiros *ateliers*, os participantes — estudantes de cursos superiores, em geral — trabalham com película ortocromática 16mm, aprendendo a montá-la na câmara e a revelá-la. É a primeira vez que todos animamos. Usamos folhas leves de papel sobre mesa de luz, lápis e marcadores pretos. Há um efeito de epifania, que nos irmana, quando percebemos no ecrã o comportamento animado do que desenhamos em folhas distintas.

Entusiasmados, logo a seguir, organizamos o Núcleo de Cinema de Animação da ESBAP com um grupo de colegas. No jardim da escola, nas aulas e em casa, desenvolvemos experiências em super 8 e em 16mm; organizamos oficinas de animação com a colaboração da cooperativa artística *Árvore*, Porto; projetamos curtas-metragens com o apoio das filmotecas dos serviços culturais das embaixadas do Canadá e França; e, a pedido da organização, criamos elementos gráficos e uma eólica para a promoção do CINANIMA 79. Em grupo mais pequeno, com o Abi, e durante uma semana no verão de anos sucessivos, frequentamos *ateliers* em diferentes cidades francesas suportados por bolsas do respetivo governo.

A formação regular em animação, em Portugal, há de aparecer em meados dos anos 80. Primeiro em oficinas semanais para crianças e jovens, no ARBUSTO, Cooperativa *Árvore*, Porto, a partir de março de 1985, coordenadas pelo Abi. Em 1987, na Fundação Calouste Gulbenkian, é criado o Atelier de Cinema de Animação, depois designado CITEN, Centro de Imagens e Técnicas Narrativas, cujas oficinas semanais são asseguradas inicialmente por José Pedro Cavalheiro (Zepe). A partir do ano letivo de 1991-92, leciono animação na Escola Superior de Educação, em Faro. Uso brinquedos óticos e equipamento U-Matic e, depois, tecnologia digital a partir de 1995. Na edição de 1994 do CINANIMA, são selecionadas duas curtas-metragens realizadas pelos meus alunos, dos cursos de formação de professores de Educação Visual e Tecnológica e de Design: *Buranices*, de Maria João Lopes e Cláudia Martins; *A Cidade*, de Miguel Reis e Alexandre Pina¹². Abi inicia o ensino de animação na Universidade Católica, Porto, em 1999.

A curta-metragem *Os Salteadores*, cujo desenvolvimento Abi Feijó inicia em 1986 a partir de um conto homónimo de Jorge de Sena, só poderia ser possível num quadro de produção diferente. Para conseguir realizá-lo, funda o estúdio FILMÓGRAFO em 1987. A aventura que empreende irá contribuir para alterar a conjuntura da produção portuguesa. Abi imagina o estúdio como espaço de trabalho criativo e colaborativo. Tem como modelo o

¹² Gaio 2001, p.183.

modo de funcionamento que experimentou no NATIONAL FILM BOARD, do Canadá, aonde realizou a primeira curta-metragem *Oh Que Calma*, de outubro de 1984 a fevereiro de 1985, orientado por Pierre Hébert, e onde cumprimentou Norman McLaren, mentor e referência maior na forma como há de encaminhar toda a sua atividade. No CINANIMA, além de aprender a animar, tinha descoberto uma filmografia pouco divulgada, realizada em técnicas alternativas ao desenho animado sobre acetatos. Com o financiamento público, o projeto torna-se viável. Este e os filmes posteriores concretizam-se como processos de experimentação em diversas técnicas de animação, sempre próximas de um trabalho mais artístico.

Não é fácil manter o funcionamento de uma empresa com a produção de obras de carácter artístico. Em geral, as curtas-metragens de animação não têm carácter comercial. Durante um período curto podem ser seleccionadas em festivais. Podem, depois, aparecer em retrospectivas e em programas de divulgação temática, em circuitos alternativos. Atualmente, as coletâneas em DVD, os canais *streaming* ou específicos de TV, também lhes prolongam a vida. Há uma diferença fundamental entre a produção comercial e a produção artística e não é o maior ou menor investimento criativo que faz a diferença: em entrevista, Ricardo Neto declarava que a publicidade lhe permitia mais liberdade criativa que o trabalho de autor¹³. Na primeira, a comunicação exige a previsibilidade das mensagens. Os estereótipos são usados para assegurar, ainda que de forma interessante, o reconhecimento dos elementos visuais e sonoros pelo espectador e que a comunicação funciona. Na segunda, os autores usam a criatividade para suspender a familiaridade dos estereótipos e a comunicação, questionando dispositivos e processos a que o espectador se submete na organização do que sabe, obrigando ao confronto crítico com o que cada um experimenta, de facto, de forma autónoma.

Na obra que Abi Feijó realiza, percebe-se o cotejo negociado entre a comunicabilidade e o questionamento, apelando ao acordar da consciência em cada espectador: usa estereótipos na forma como concretiza visual e cinematograficamente os espaços, atitudes e convicções das personagens, em *Os Salteadores*, para poder confrontar-lhes o sentido com factos que torna evidentes, reformulando linguagens no processo; em *A Noite Saiu à Rua* (1987) usa o imaginário tipificado de João Abel Manta para expor a evolução do conflito social e político, na sociedade portuguesa, a propósito da comemoração da revolução do 25 de abril de 1974; em *Fado Lusitano* (1995), conjuga figuras entre a

¹³ Castro 2004, p.87.

visualização informada e a caricatura, na representação da identidade portuguesa e das expectativas após integração europeia; a delicadeza na representação da fragilidade do emigrante português, em *Clandestino* (2000), obriga à consciência da dimensão do vazio de quem não espera nada dos outros.

Gradualmente, é a partir das necessidades de funcionamento que Abi vai afinando a filosofia do estúdio, no equilíbrio entre logística e criatividade, apoiado nas relações de cumplicidade e de identificação que se vão fortalecendo entre os membros da equipa. As ligações humanas são importantes pela devoção que cada um desenvolve relativamente aos projetos em que colabora. A FILMÓGRAFO irá fechar quando a dedicação das pessoas deixar de superar as dificuldades.

Adquire a truca e a mesa de montagem 35mm de Servais Tiago. O volume, peso e carácter exclusivo do equipamento obriga a que a equipa trabalhe no mesmo local. A falta de profissionais qualificados favorece a construção do estúdio como espaço de formação pela experimentação e pela partilha de conhecimentos técnicos. É nele que um grupo de gente muito jovem, com formação superior e expectativas artísticas, irá construir a sua maturidade. Alguns deles hão de tornar-se realizadores importantes, com projeção internacional: José Miguel Ribeiro, Regina Pessoa e Pedro Serrazina. Todos colaboram na equipa d'Os *Salteadores* e frequentam a formação de 9 meses organizada entre a Filmógrafo e o estúdio Lazenec-Bretagne, França, em 1993-94. O filme obtém o Prémio Especial do Júri no CINANIMA, em 1993, confirmando o sucesso e reconhecimento mútuo do estúdio e do festival e, no processo, o início de uma identidade portuguesa no contexto da animação internacional.

Os protagonistas desta época têm formação artística ao nível do ensino secundário ou superior, mas nenhum frequentou regularmente aulas de animação, com exceção de Zepe. Iniciaram atividade com a expectativa de poderem animar os seus desenhos e de desenvolver uma carreira artística. Contudo, as necessidades de gestão de um estúdio obrigou-os a acumular as funções de realizador e de animador com as de empresário e de produtor. Como admite Humberto Santana, em 2003: “Sou produtor e realizador quando posso, e quando pensei fazer animação o meu objetivo era desenhar. A certa altura tornou-se necessário alguém que assumisse as funções de produtor da ANIMANOSTRA, que neste momento sou eu. Não desenho já há alguns anos, mas tenho pena, espero um dia poder voltar.”¹⁴.

¹⁴ Castro 2004, p.195.

Para esta geração, gerir a compatibilidade entre objetivos e condições é difícil. A atividade como produtor, para a qual não têm formação ou sensibilidade, mas que não pode ser deixada a outrem dadas as obrigações dos processos produtivos, é prioritária mas mal assumida, como declara Mário Jorge em 2002: “Enquanto produtores de filmes, temos de fazer coisas com interesse tanto para a cultura como para os exibidores, temos que nos integrar numa coisa chamada indústria do cinema.[...] O produtor não é o artista, é o gestor de uma indústria que tem de ser um bom negócio para poder continuar a existir.[...] Enquanto os nossos estúdios aceitarem mal a ideia de trabalharem com um produtor/gestor, continuaremos a não conseguir criar condições de continuidade de trabalho [...]”¹⁵.

A falta de uma estrutura de distribuição e de exibidores interessados também é um obstáculo. Após o início do financiamento público dos projetos, em 1991, as produtoras conseguem garantir a produção dos estúdios. Mas não conseguem “[...] concertar estas duas fases com a última fase, que é a fase da exibição.”¹⁶. Existe falta de vontade política e de coordenação entre a produção e a distribuição no reforço estratégico das estruturas produtivas. A esta dificuldade, junta-se a falta de equipas técnicas preparadas na transição tecnológica para o digital. A alternativa é recorrer à negociação de coproduções internacionais. Abi aproveita relações pessoais para iniciar uma coprodução com o NATIONAL FILM BOARD, do Canadá, de modo a viabilizar a produção de *Clandestino*. Imagina, ainda, estratégias para sustentar a exibição dos filmes que produz, recorrendo à publicação de flip-books e de livros. Organiza exposições com artefactos criados a partir dos elementos de produção e realiza oficinas e *masterclasses* em festivais, escolas e universidades. Começa mesmo a desenvolver atividade letiva e associativa, regular, em diferentes entidades nacionais e estrangeiras. É assim que assume a vice-presidência do AWG, ASIFA Workshop Group, entre 1995 e 2001; e a presidência da ASIFA, entre 2000 e 2002. Mais tarde, irá aproveitar a circunstância da Porto 2001 para fundar a CASA DA ANIMAÇÃO (da qual foi presidente da direção entre 1999 e 2004). Esta ainda é a única entidade portuguesa cuja missão é a divulgação do cinema de animação português e internacional. Em 1999, é criada a AGÊNCIA DA CURTA METRAGEM pela entidade que realiza o CURTAS VILA DO CONDE – Festival Internacional de Cinema. Tem como missão a divulgação internacional do formato curto e é, nessa qualidade, que irá apoiar fortemente a promoção e distribuição internacional dos filmes animados produzidos.

¹⁵ Castro 2004, p.161.

¹⁶ Humberto Santana, 2003, em Castro 2004, p.196.

A geração de realizadores e de animadores que surge da FILMÓGRAFO

A geração seguinte, que hoje ainda não tem 50 anos, também fez as primeiras aprendizagens em animação quando já adultos: ou no CINANIMA e no CITEN da Fundação Gulbenkian, ou em serviço. A formação de 9 meses que a Filmógrafo organizou, entre 1993 e 94, com o estúdio francês, constituiu uma exceção insubstituível. Como admite José Miguel Ribeiro: “A *Suspeita* teria sido impossível se não tenho feito o curso da Lazennec-Bretagne.”¹⁷. É durante a elaboração deste filme que faz a sua aprendizagem técnica como realizador¹⁸. Assume a função de produtor para poder realizar os próprios filmes, tal como os realizadores da geração anterior. *A Suspeita* (1999) vencerá o *Cartoon D’Or* em 2000, marcando mais outro passo importante no reconhecimento da animação portuguesa.

Em 1995, na FILMÓGRAFO, Pedro Serrazina tinha realizado a *Estória do Gato e da Lua*; e Regina Pessoa, *A Noite*, em 1999. Ambos são premiados internacionalmente, reforçando a opção do estúdio pela produção de filmes de autor. Apesar das possibilidades de produção criadas, a estrutura é pesada e demasiado exigente. É difícil responder de forma adequada a todas as solicitações financeiras e de produção. O funcionamento não é industrial; não há rotinas nem competências estabelecidas. É Abi Feijó, enquanto responsável máximo e dono do estúdio, quem tem de saber encontrar soluções de modo a manter a sustentabilidade de todos os empreendimentos. Mas, para isso, deixa de poder dar atenção aos seus projetos pessoais, sendo essa a motivação inicial na fundação do mesmo. No contexto, a realização de *Clandestino* corresponde a um último gesto de teimosia, na realização do qual Abi Feijó assume a criação de todos os elementos, assegurando também quase toda a animação, fotograma a fotograma. O estúdio fecha logo a seguir.

Em 2002, Abi cria a CICLOPE FILMES¹⁹. Trata-se de um projeto diferente, mais leve e mais versátil, fundado na relação entre um produtor – Abi Feijó – e uma realizadora – Regina Pessoa – e voltado para um conceito alargado de produção que, tendo a animação como justificação, se concretiza num conjunto de atividades que vão da oficina com crianças à coprodução de curtas-metragens de outros realizadores, passando pela fabricação de artefactos de suporte à divulgação dos filmes em exposições e mostras. Inicia a produção de *História Trágica com Final Feliz* (2005), de Regina Pessoa. O filme obtém mais de 50 prémios

¹⁷ Castro 2004, p.227.

¹⁸ Almeida V, Ribeiro JM (2001). *A Suspeita*. Bedeteca de Lisboa/Zeppelin Filmes, p.100.

¹⁹ Ciclope Filmes, <http://www.ciclopefilmes.com/> (acedido em 29 de julho de 2017).

internacionais²⁰, com destaque para o Grande Prémio do festival de Annecy, em 2006. É o filme português mais premiado de sempre.

Regina Pessoa esteve intimamente ligada a praticamente toda a obra de Abi, primeiro como animadora, desde 1992, quando ainda era aluna do curso de Pintura, da ESBAF, depois como companheira. Identifica-se com a sua filosofia de produção e propostas de linguagens e de abordagem técnica, que usa na construção da sua própria identidade como autora e na forma como se envolve nos processos. Nos seus filmes, a simplicidade e a complexidade transparecem em simultâneo e em cada um o risco assumido é sempre maior. Desenvolve técnicas particulares a partir de um gesto antigo: a gravura sobre placas de gesso, em *A Noite* (1999), a raspagem de papel, na *História Trágica com Final Feliz* (2005), e a gravura digital em *Kali, o Pequeno Vampiro* (2012). Concretiza formas a partir da luz que abre em pequenos traços. A personagem principal é sempre uma criança que se diferencia mas que cresce pelo confronto, que aparece como entidade cuja transformação suporta a narrativa, na materialização e assimilação fílmica de vivências da história infantil da autora. Regina não escolhe referências culturais, como é o caso na filmografia de Abi Feijó, mas um passado feito de recordações e de experiências a que é preciso dar valor e entender com carinho, capaz de acordar ecos na memória de cada espectador.

O investimento pessoal é muito intenso em cada um dos seus projetos. Cada filme mostra inquietação e pesquisa ao nível de cada elemento. Regina assume todas as decisões — narrativas, gráficas, de composição de movimento, de *timing*, de relação com a banda sonora, de relação com o espectador — entregando-se, sem descanso, até dominar todos os detalhes. A técnica, pela qual o filme se faz, aparece pela integração das tecnologias mais adequadas quer ao seu próprio conforto na concretização do grafismo, quer ao orçamento disponível e competências da equipa.

Pertence à geração que faz a transição de tecnologias, entre a película e o digital. Mas opta por transferir a questão tecnológica para o seu próprio corpo: tal como com as técnicas tradicionais, as ferramentas digitais têm de ser apropriadas em rotinas gestuais da mão por entre teclados, interfaces e ecrãs. A integração fisiológica da tecnologia é encarada como estratégia, na economia criativa de cada projeto, por lhe permitir a simplificação e proximidade máxima de meios e de linguagens que, em cada filme, se tornam sempre mais complexos. Como realizadora, e em cada um dos seus projetos, inicia o processo de

²⁰ Informação sobre seleções e prémios obtidos pela curta-metragem *História Trágica com Final Feliz* (2005), Agência da Curta Metragem, <http://www.curtas.pt/agencia/filmes/126/seleccoes/> (acedido em 29 de julho de 2017).

enunciação a partir da atualização de todo o dispositivo de produção, pela aprendizagem, exploração e ponderação dos próprios meios de discurso. Cada um dos seus filmes reflete, por isso e também, o conjunto de condições de possibilidade que lhe são contemporâneas e que viabilizam a sua concretização no contexto político, tecnológico, cultural.

Finalmente, e enquanto equipa, Abi Feijó e Regina Pessoa conseguem colocar e manter, definitivamente, a produção portuguesa de animação num contexto de coprodução internacional. No processo, alcançam fontes de financiamento complementar aos apoios do Estado português e o acesso a estruturas de produção, de distribuição e de divulgação mais robustas. Abi já tinha desenvolvido uma colaboração a convite da HALAS AND BACHELOR, para a realização de *Fado Lusitano*, e outra com o NATIONAL FILM BOARD, do Canadá, para *Clandestino*. A FOLIMAGE francesa participa na produção de *História Trágica com Final Feliz*, e também colabora, juntamente com o STUDIO GDS, da Suíça, na produção de *Kali, O Pequeno Vampiro* (2012). A curta metragem *Amélia e Duarte* (2015), de Alice Guimarães e Mónica Santos, é coproduzida pela CICLOPE e pelo STUDIO FILM BUILDER, da Alemanha. Entretanto, o estúdio LES ARMATEURS, francês, e o NATIONAL FILM BOARD, associaram-se ao projeto mais recente de Regina Pessoa, *Tio Tomás e a Contabilidade dos Dias*, ainda em fase de produção. A recente abertura do Estado português à possibilidade de apoio financeiro a coproduções minoritárias permitiu, ainda, que a CICLOPE iniciasse um projeto do realizador Paul Bush, *Ride*, com a THE ANCIENT MARINER, Reino Unido, com base num desafio que lhe foi lançado por Abi Feijó.

A geração atual

A geração atual distingue-se pela formação, pela forma menos improvisada como usa os recursos disponíveis e pelo número de projetos realizados e em produção²¹.

Os realizadores e animadores mais novos foram-se formando nos projetos das gerações anteriores e a sua produção aproveita a conjuntura existente. Estão entre os primeiros a ter tido formação regular específica e iniciam-se na atividade com meios digitais. Em geral, já não se desmultiplicam em tarefas de produção e outras. As equipas também começam a ter técnicos competentes, com formação adequada. Mas as produtoras já não contratam de forma permanente. O modo de produção deslocaliza-se graças à democratização dos equipamentos e aos processos de comunicação presencial à distância.

²¹ Os projetos com financiamento público atribuído pelo ICA, Instituto do Cinema e do Audiovisual, atualmente em produção, podem ser consultados em <http://www.ica-ip.pt/pt/apoios/projetos-em-curso/?block=68> (acedido em 29 de julho de 2017).

Há quem produza a partir de casa. Em geral, trabalha-se por projeto e a continuidade é assegurada pelo proprietário, um produtor da geração que iniciou atividade nos anos 80.

Há empresas, como a ANIMANOSTRA e a ANIMAIS, que vão evoluindo de acordo com a acessibilidade de recursos, tecnologias e técnicos, garantindo a continuidade da obra de autores como André Ruivo, João Fazenda, Marta Monteiro ou Isabel Aboim. Aparecem outras, como a BANDO À PARTE que assumem um papel importante também na produção de animação.

Os projetos dos atuais realizadores — destacam-se pelos prémios obtidos, entre outros, Alice Guimarães, Mónica Santos, Vasco Sá, David Doutel, Filipe Abranches — aproveitam interferências e articulações de tecnologias e de linguagem que utilizam conscientemente: o artesanal e o digital; as funções documental, interventiva, artística; as referências à banda desenhada, à pintura e ao cinema. As tecnologias digitais reconfiguram a função e tipologia dos documentos animados; os respetivos processos de produção, de distribuição e de acesso; mas, também, a participação dos intervenientes. O audiovisual transforma-se: tocamos em ecrãs que podemos levar connosco e nos quais desenhamos diretamente; há plataformas de distribuição e de visualização de conteúdos que possibilitam rendimento, como os canais *youtube*; existe a difusão em plataforma para públicos especializados.

No contexto recente, salienta-se ainda o início do reconhecimento da animação pela Cinemateca Portuguesa, que organiza um primeiro evento em outubro de 2015²², para o qual convida Abi Feijó, mantendo desde então uma programação regular com a apresentação da filmografia de autores portugueses conhecidos.

Considerações finais

O que melhor caracteriza a atividade de Abi Feijó, no conjunto da animação portuguesa, é o seu espírito empreendedor enquanto produtor criativo: os seus projetos faziam falta quando ele os imaginou e, por isso, apareceram sempre como iniciativas inovadoras e criadoras de espaço e de pensamento, gerando oportunidades para as gerações mais novas e para outras dinâmicas culturais e económicas. A filosofia que desenvolveu tornou-se modelo e influenciou a produção seguinte e o modo pelo qual a animação portuguesa se construiu e é conhecida. Colocou a experiência de realização num contexto de

²² Ciclo Realizador Convidado: Abi Feijó, Cinemateca Portuguesa, <http://www.cinemateca.pt/Programacao.aspx?ciclo=546> (acedido em 29 de julho de 2017).

cumplicidade fundamentalmente humana, num horizonte que inclui o local e a circunstância multicultural, enquanto dimensões do processo de criação, de produção e de devolução. Como modo de comunicação e de interação com outrem.

A Casa Museu de Vilar é o seu projeto mais recente. Foi realizado para disponibilizar a coleção que foi juntando ao longo do tempo: dispositivos de projeção e de visionamento, desde lanternas mágicas até kinoras e folioscópios; documentos visuais, como filmes e vidrinhos pintados para projeção; elementos dos seus filmes e dos de Regina Pessoa, além de um conjunto de desenhos realizados por animadores internacionais colecionados pelos dois e, ainda, pela produtora Marcy Page e pelo músico e designer de som Normand Roger que se juntaram ao projeto.

É também neste lugar que Regina Pessoa continua a desenvolver os seus filmes — estando o atual, *Tio Tomás e a Contabilidade dos Dias*, em fase de produção — enquanto forma de reconciliação com a sua história pessoal e de assimilação, objetivação e de afirmação da sua própria identidade enquanto mulher e autora.

Marina Estela Graça, 31 de julho de 2017