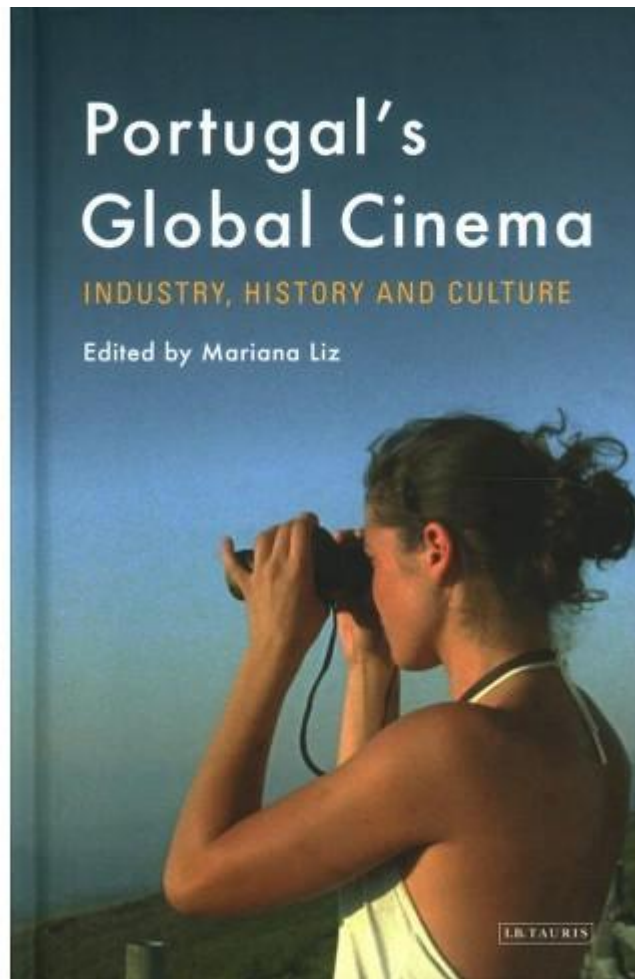


Recensões

Um olhar sobre o cinema global português

William Pianco¹



Liz, Mariana (ed.). 2018. *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. Londres/Nova Iorque: I. B. Tauris & Co. Ltd. 284 pp.

No alto de um monte, sob o céu azul de um dia ensolarado e sem nuvens, uma jovem mulher, em perfil, sustenta diante de seus olhos um par de binóculos. Aquilo que ela vê (ou procura com o olhar) no horizonte longínquo não é dado à percepção daqueles que se deparam com tal imagem. Essa é a fotografia que ilustra a capa de

¹ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais/Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Universidade do Algarve, 8005-139 Faro, Portugal.

Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture, volume integrante da *Tauris World Cinema Series*, editado pela investigadora portuguesa Mariana Liz, autora de *Euro-Visions: Europe in Contemporary Cinema* (2016) e coeditora de *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization* (2015). Se por um lado é verdadeira, e portanto correta, a máxima popular que ensina que um livro não deve ser julgado por sua capa, por outro é legítimo aferir à tal imagem a concepção metafórica daquilo que *Portugal's Global Cinema* sugere em seu interior: a paisagem desvelada por uma seleção de artigos de significativa qualidade.

Constituído por escritos no idioma inglês – potencialmente, uma mais-valia no poder de alcance *global* sobre o público interessado no tema –, *Portugal's Global Cinema* trata primordialmente do cinema português a partir de suas próprias idiossincrasias estruturais, históricas e culturais. Sendo assim, evitando contrastes e balizas que ultrapassam os limites de seu centro de interesse originário. Logo à partida, no texto introdutório ao livro, Liz é clara relativamente aos objetivos da publicação: “oferecer uma visão geral do cenário cinematográfico português das últimas quatro décadas, posicionando os principais cineastas e obras cinematográficas em relação aos seus contextos industrial, histórico e cultural” (Liz 2018, 1; tradução minha), tendo em vista suas transformações e as consequências desse histórico para o cinema português contemporâneo. Concomitantemente, a autora alude ainda, como uma questão central do trabalho, ao chamado “cinema das pequenas nações” – dentro do qual, Portugal, um país com baixa influência nas políticas internacionais, um território geograficamente pequeno e permanentemente em contenda com o seu passado como explorador colonial, estaria incluído –, além de referir a relevância das mudanças tecnológicas nos meios de produção do cinema e do audiovisual e os artefatos impostos pela globalização em termos de mercado de criação e consumo. É dessa maneira que palavras-chave tais como *globalização*, *nacional*, *internacional*, *transnacional*, *colonial* e *pós-colonial* ganham relevo para o coletivo dos textos produzidos.

No âmbito das palavras-chave alçadas como referências epistemológicas em diálogo, três vetores são convocados transversalmente ao longo do curso das reflexões: *indústria*, *história* e *cultura*. Tais tópicos de orientação geral, por vezes, em dados artigos, assumem protagonismo individualmente no decorrer da escrita; em outros momentos, eles interagem entre si, de modo a ampliar a contemplação e o foco sobre um caso de estudo em particular (realizador[a] e/ou filme) ou sobre um conjunto de obras. Em qualquer dos casos, o contemporâneo da cinematografia portuguesa e suas peculiaridades são sempre evocados como objetivo direto ou indireto das análises em pauta.

O aliciente desafio que se apresenta ao leitor de *Portugal's Global Cinema* é certamente compensador. Disso confirmam-se o louvável trabalho editorial de Mariana Liz e, sobremaneira, o predicado do conjunto de autores que integram o volume – críticos, professores e/ou investigadores vinculados a diferentes

universidades do mundo, com destaque para o Reino Unido, mas também de Portugal, Austrália, Brasil, Canadá, Espanha e EUA.

Portugal's Global Cinema está estruturado em catorze capítulos. Os dois primeiros destes – respectivamente, *Filming Narratives Becoming Events: Documentary and 'Employments' of the Carnation Revolution* (Luís Trindade) e *Our Beloved Month of August: Between the Filming of the Real and the Reality of Filming* (Rui Gonçalves Miranda) – centram os esforços de suas argumentações sobre questões políticas e estéticas do cinema português contemporâneo. No caso do trabalho de Trindade, importa para o autor debater filmes documentais dedicados tanto à Revolução dos Cravos como às consequências imediatas desse processo no período 1974-75 em Portugal. Em pauta está considerar os meandros da história à parte das narrativas oficiais e verificar a contribuição ativa dos realizadores na elaboração desses discursos fílmicos. Já o texto de Miranda volta-se especificamente para *Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes, 2008) para sustentar, em diálogo constante com os escritos de Jacques Rancière, que o título em questão, embora não detenha um caráter *político* no sentido militante, é um filme *político* na medida em que explora possibilidades estéticas em seus modos de produção, processos e estrutura.

A obra de Manoel de Oliveira é o mote dos dois capítulos seguintes. Em *Political Oliveira* (capítulo 3), o livro mantém seu interesse por debates políticos envoltos com a nação e com o cinema português. Nessa ocasião, Randal Johnson sustenta a possibilidade de a filmografia oliveiriana ser pensada no âmbito dos contextos *políticos*, embora não no sentido *stricto sensu* do termo, mas antes enquanto um “cinema de resistência”, sobretudo ao regime estético dominante e imposto pelos modelos de produção mais ricos economicamente. Por sua vez, Carolin Overhoff Ferreira, autora do capítulo 4 – *Portugal, Europe and the World: Geopolitics and the Human Condition in Manoel de Oliveira's Films* –, amplia a noção de *político* na obra oliveiriana para escalas geográficas mais abrangentes em que se englobam o *local*, o *nacional*, o *supranacional*, o *transnacional* e o *global* em confronto com as transformações histórico-sociais de Portugal, da Europa e do Mundo. Por um lado, afirma a autora, Manoel de Oliveira se preocupa em denunciar as mazelas do desejo de mando das elites nacionais e ocidentais, e por outro intenta debater a paradoxal condição geopolítica portuguesa: diminuída no palco das interferências políticas contemporâneas, mas ao mesmo tempo herdeira de um relevante legado – ter posto em contato todos os povos da humanidade a partir dos “Descobrimientos”.

O próximo núcleo temático do livro é composto pelos capítulos 5, 6 e 7. Ao longo dessa passagem do volume, os autores procuram problematizar a questão da nação frente ao domínio da identidade, bem como indagar acerca das especificidades do *nacional* em contraste com a identidade europeia desde uma perspectiva portuguesa. Dessa maneira, em *Amália (2008): Stories of a Singer and Tales of a National Cinema* (capítulo 5), Anthony De Melo defronta-

se tanto com as contradições em torno da história de vida de Amália Rodrigues – nome de culto internacional intimamente relacionado a Portugal e, concomitantemente, ícone associado à ditadura salazarista – como com as diferenças entre as estratégias fílmicas adotadas pelo realizador Carlos Coelho da Silva e as estratégias fílmicas predominantes aquando da maior recorrência do uso do fado dentro da filmografia portuguesa ao longo das décadas 1930, 40 e 50. No capítulo 6 – *La Cage Dorée / The Gilded Cage: A Franco-Portuguese Comedy of Integration* –, Ginette Vincendeau debruça-se sobre o filme de Ruben Alves (2013) para tomá-lo como um exemplo de “comédia de integração”, dentro de uma chave em que o processo multicultural entre Portugal e França não atua em serviço de rupturas ou tensões, mas antes em busca pela reafirmação de características reconhecidas em dada comunidade, como é o caso da portuguesa no filme-objeto de estudo. Já Mariana Liz, autora do capítulo 7 – *Cinema and the City in European Portugal* –, analisa atentamente *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) e *Porto da minha infância* (Manoel de Oliveira, 2001) – ambos realizados no contexto das Capitais Europeias da Cultura – para debater as representações que esses filmes fazem, tanto a nível nacional como internacional, sobre Portugal, bem como a razoabilidade de tais representações em diálogo com as mudanças do país em um cenário pós-colonial.

Os três capítulos seguintes abordam criticamente diferentes nuances nos contrastes entre o *nacional*, o *internacional* e o *global* estritamente a partir das obras de Pedro Costa, Teresa Villaverde e Raúl Ruiz. Em *Contextualizing Pedro Costa's Digital Filmmaking* (capítulo 8), Nuno Barradas Jorge verifica as implicações do uso do vídeo digital na cinematografia de Pedro Costa com interesse em debater como determinadas características no processo de trabalho deste realizador refletem aspectos de produção do cinema global contemporâneo, e também em que medida idiosincrasias particulares podem delimitar Costa enquanto cineasta português. Cristina Álvarez López e Adrian Martin – *Broken Links: The Cinema of Teresa Villaverde* (capítulo 9) – voltam-se para a filmografia de Villaverde em perspectiva alargada, com especial atenção sobre temáticas de desestruturação familiar e questões sociais recorrentes na obra da realizadora, para refletirem sobre tais problemáticas no âmbito de um movimento que excede os limites da nação portuguesa e propiciam confrontamentos e contextualizações a nível continental. Por sua vez, Michael Goddard, em *Mysteries of Raúl Ruiz's Portugal: Territory, Littoral, City and Memory Bridge* (capítulo 10), procura retratar a obra de Raúl Ruiz desde um cenário em cotejo tanto com Portugal como com a cinematografia portuguesa. Para tanto, o autor argumenta no sentido do estabelecimento de aproximações alegóricas entre Portugal e Chile (país de nascimento do realizador), ou a América Latina, mediante a noção de um espaço de passagem, uma “ponte” entre as localidades e as condições históricas, sociais e culturais dispostas de ambos os lados.

Os quatro últimos artigos do volume sugerem uma unidade temática de interesse comum ancorada na concepção de um Portugal

pós-colonial a partir de diferentes contextos. No capítulo 11 – *White Faces / Black Masks: The White Woman’s Burden in Pedro Costa’s Down to Earth* –, Hilary Owen aborda a obra de Pedro Costa, com ênfase no título *Casa de Lava* (1994), para debater aspectos raciais e questões de gênero. Como substrato das reflexões em causa, sobressai-se todo um pensamento relativo ao passado colonial português em Cabo Verde. Assim, o artigo acaba por proporcionar uma ponderação acerca de Portugal na contemporaneidade e o seu contato permanente com o passado explorador, bem como com os resquícios das mazelas provocadas pelo racismo e pelo machismo. Com o capítulo 12 – *Light Drops: Portugal Critically Reviewing the Colonial Past?* –, Paul Melo e Castro lança sua pergunta-problema já à partida, mediante o próprio título do artigo em causa. Para solucionar tal problemática, o autor centra suas argumentações sobre *Gotejar da Luz* (Fernando Vendrell, 2002), lançando mão de uma rica base bibliográfica alargada ao prisma histórico-social do passado colonial lusitano, mas também lidando com abordagens mais amplas, estendidas ao cinema português contemporâneo desde os anos 1990. O capítulo 13 – *Colonialism as Fantastic Realism in Tabu* – fica a cargo de Lúcia Nagib. Nessa oportunidade, a investigadora aborda o título de 2012 de Miguel Gomes para examinar as estratégias filmicas do cineasta como ironias em torno do passado colonial por meio da construção de um “realismo” sustentado pela “negação da história” sobre o “mundo objetivo”. Por fim, tem-se *Luso-Brazilian Co-Productions: Rescue and Expansion* (capítulo 14), texto da autoria de Natália Pinazza, em que se reflete acerca das regras de co-produção nas políticas audiovisuais entre Portugal e Brasil, bem como sobre as características dos discursos provenientes dessas produções, além de aludir à pertinente problematização concernente à delimitação identitária daquilo que pode ser compreendido como “transnacional”, “europeu” ou “latino-americano” em razão de preceitos globais de produção.

Certamente *Portugal’s Global Cinema: Industry, History and Culture* resulta em um valioso contributo para os estudos filmográficos e cinematográficos interessados em refletir sobre as últimas quatro décadas da cinematografia portuguesa, com especial atenção sobre a condição contemporânea das produções do país – um mérito inegável dos textos que compõem esse volume, bem como da laboriosa estratégia editorial que a ele oferece sustento. Contudo, de todo, não será de estranhar que algum(a) leitor(a) possa acusá-lo de incompletude por eventuais ausências em razão das escolhas de obras e autores elencados. O risco dessa incompletude, defende-se aqui, verte-se em elogio. O elogio a um trabalho que lança luzes sobre o melhor entendimento do cinema português contemporâneo em face à globalização do mundo. Ou melhor, esse risco traduz-se em enaltecimento a uma iniciativa que, tal como a imagem que ilustra a capa do volume, sugere o alcance de um olhar no esforço de aproximação, e que, desse modo, convida outras novas iniciativas em diálogo permanente.