

Sobre Cunha, Tito Cardoso e; Pereira, Ana Catarina (orgs). *Geração invisível: os novos cineastas portugueses*. Covilhã: LabCom Books, 2013, 346 pp., ISBN: 9789896541088. Disponível em:

<http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/100>.

por Maíra Freitas de Souza *



Ana Catarina Pereira, doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI), e Tito Cardoso e Cunha, professor emérito da UBI, ambos investigadores do Laboratório de Comunicação On-Line (LabCom), organizaram o presente livro com o objetivo de reunir artigos que deem visibilidade aos cineastas que iniciaram sua produção no final do século XX, a nova geração de um "cinema invisível". A questão da invisibilidade é aqui definida pelo viés da recepção pelo grande público, já que há

a ressalva de que o cinema lusitano vem ganhando espaço no circuito dos festivais, mas a distribuição e o consumo de obras audiovisuais lusitanas, seja nacional ou internacionalmente, permanece incipiente.

Dentre os fatores apontados para tal invisibilidade encontramos a tríade-padrão de deficiências que acometem todos os cinemas periféricos ou à margem da indústria: o financiamento, a distribuição e a cultura de massa. Porém, algumas peculiaridades do cenário português agravam estes problemas. No âmbito do financiamento público, a interdição de investimentos por parte do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), em 2012, desmontou o sistema de incentivos

estatais; somando-se a isso o contínuo fechamento de salas comerciais em cidades interioranas, efeito claro da crise europeia que eclodiu em 2008, torna-se ainda mais difícil a questão da distribuição.

No que concerne à cultura de massa, certamente o fazer cinema em língua portuguesa já é um obstáculo para sua exportação, mas também em território português persiste a invisibilidade perante o público, fator que ultrapassaria a questão de investimento ou distribuição e alcançaria questões culturais, como o preconceito com relação ao cinema nacional, pautado nos mitos de que o último cinema palatável existiu na década de 1940 e de que aquele que é bem aceito pela crítica, o da trindade cinéfila Manoel de Oliveira – João César Monteiro – Pedro Costa, seria “todo chato, [com] aqueles planos longos, em que não se passa nada” (17).

Os organizadores, portanto, reúnem estudos de dezessete pesquisadores provenientes das mais diversas instituições de ensino superior para trazer à luz filmes e cineastas lusitanos contemporâneos, desconhecidos do grande público e até mesmo do público especializado. O livro debruça-se, majoritariamente, sobre cineastas distinguidos com premiações internacionais e analisa somente cinema ficcional, o que parece ser um mergulho ainda mais profundo na invisibilidade, já que foi justamente através do domínio documental que o último destaque português, Pedro Costa, conseguiu atenção de cinéfilos, críticos e teóricos internacionais.

Antecedendo os artigos, estão as palavras do cineasta Manuel Mozos, entrevistado por Ana Catarina Pereira. Mozos serve como ponte entre as gerações do Novo Cinema Português e do "Novíssimo Cinema Português". Com uma visão mais panorâmica, Mozos problematiza a dicotomia entre público e crítica, apontando que o cinema lusitano atual seria aquele que melhor agencia intenções autorais com boa recepção por parte do público nacional. Apesar da extrema lucidez para tratar a questão do financiamento e

distribuição deficitárias, Mozos consegue insuflar um otimismo raro ao dizer que a nova geração precisará criar novos mecanismos, já que "primeiro que tudo, tem que se acreditar" para se fazer cinema.

Adriano Messias de Oliveira, doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, assina o primeiro artigo que trata do curta-metragem *I'll see you in my dreams* (Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo, 2003). Oliveira destaca o sucesso desse exercício fílmico sobre o gênero de horror, apontando o mergulho regionalista neste subgênero tão característico de uma "angústia antropológica" que é o filme de zumbis, seres entendidos como o fracasso civilizacional por serem pós-humanos, assim como todo humano poderia ser entendido, no gênero, como um devir-zumbi. O autor ainda trava uma interessante leitura do imaginário da mulher como monstro, destacando o protagonismo feminino vilanesco no filme em questão.

A co-organizadora, Ana Catarina Pereira, traz para o segundo artigo uma análise feminista do filme *Daqui prá frente* (Catarina Ruivo, 2008). Focando-se em termos narrativos, Pereira defende que o filme de Ruivo ultrapassa a ideia de, no universo feminino, haver incompatibilidade entre os sucessos, na vida pública e privada, ao construir a história –inspirada em fatos reais– de uma mulher que adentra o universo político português enquanto recupera um casamento em crise. A protagonista, Dora, cumpriria assim a premissa de Virgínia Woolf sobre a necessária destruição do "anjo da casa", ou seja, da mulher abnegada que se satisfaz com o sucesso do homem ao lado.

António Costa Valente, professor auxiliar da Universidade de Aveiro, e Rita Capucho, mestre em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra, assinam o artigo "A nova geração de cineastas da animação portuguesa", no qual, a partir de um levantamento das produções premiadas em festivais internacionais nos anos de 2011 e 2012, chegam a seis títulos realizados por cineastas de até 40 anos. A partir desses títulos, procedem a um levantamento

do perfil (influências, formação, temática e estética recorrentes) desses cineastas, concluindo tratar-se de um grupo bastante heterogêneo.

Caterina Cucinotta, doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, debruça-se sobre o longa-metragem *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000), buscando suas influências –e possíveis legados– visuais. Cucinotta compreende o vestuário como um criador de signos estéticos e se utiliza da *fashion theory* e *queer theory* para justificar o *corpo revestido* (do Fantasma), como distinto do *corpo natural* (do personagem Sérgio).

Em “Sinais de inquietude: O cinema de Sandro Aguilar”, Daniel Ribas, professor assistente no Instituto Politécnico de Bragança, sistematiza a obra de Aguilar em três fases: os "primeiros anos" (1997-2001), com um trabalho voltado para o minimalismo narrativo e intensa valorização da montagem; a fase do "documentário experimental" (2002-2007); e a atual fase de "síntese" (2008-2012), com a confluência entre cinema narrativo e pós-narrativo e a valorização da montagem paralela ou, segundo o próprio cineasta e montador, da "narrativa parentética" (148).

Eduardo Paz Barroso, professor catedrático de Ciências da Comunicação da Universidade Fernando Pessoa, dedica-se ao estudo sobre a preservação e desconstrução de um gênero cinematográfico marcadamente estadunidense, o *western*, ao analisar *Estrada de palha* (Rodrigo Areias, 2011). Barroso sustenta que a apropriação de uma série de clichês do gênero, somada à desconstrução regional, que não se circunscreve na paródia, além de permitir a construção de um filme acessível ao grande público, constrói uma dimensão política na obra fílmica, já que o *cowboy* português é uma espécie de pastor perdido que agencia a ação (intrínseca a qualquer justiceiro) com a consciência política de um intelectual de esquerda, simbolizada pelo livro *Desobediência civil*, de Thoreau, que o protagonista carrega consigo.

O artigo “Janelas para o (in)visível: o cinema de João Salaviza” é assinado por três mestrandos no Programa de Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Érico Oliveira de Araújo Lima, Larissa Souza Vasconcelos e Janaína Braga de Paula. Os autores realizam uma rica análise fílmica de três curtas-metragens de Salaviza para sustentar a ideia de uma cinematografia relacional, a partir da metáfora da janela enquanto agente que permite olhar para dentro ou para fora. Ao mesmo passo que a janela, o enquadramento e o ecrã abrem pontes relacionais dentro da produção fílmica, o objeto final impede o espectador de mergulhar na narrativa, isto é, cria uma janela que não permite o "efeito-janela" conceituado por Ismail Xavier. Fortemente influenciados pela teoria deleuziana e pelas reflexões acerca da política no audiovisual engendradas por Jean-Louis Comolli, os autores buscam elucidar um cinema feito com personagens politicamente invisíveis que dão a ver uma parcela do real a partir da fabulação, da construção e da partilha de sensibilidades.

Helena Brandão, doutoranda em Estudos Artísticos pela Universidade de Lisboa, dedica-se a uma análise comparativa de dois filmes de Miguel Gonçalves Mendes: *Floripes ou A morte de um mito* (2005, 67'), documentário encomendado na ocasião da cidade do Faro ter sido Capital Nacional da Cultura; e *Floripes* (2007, 120'), prolongamento do anterior que articula os domínios ficcional e documental. A indiscernibilidade entre os domínios é acentuada pelo choque entre imagens ficcionais feitas com a câmara na mão e uma fotografia bastante apurada para as entrevistas documentais. *Floripes* teve um grande êxito de público, fato provavelmente explicado pelo filme ter sido reiterado como uma produção coletiva do realizador e dos habitantes de Olhão..

Josette Monzani, professora de cinema da Universidade Federal de São Carlos, bifurca sua análise em duas esferas: a intertextualidade e a transcriatividade, conceito elaborado por Haroldo de Campos, para analisar *Terra sonâmbula* (Teresa Prata, 2007). A intertextualidade aparece de forma tripartida, com o agenciamento da obra de Homero, *Odisséia*, colocada como

gestora da valorização do percurso, em detrimento do objetivo da viagem, imaginário comum tanto à obra de Mia Couto (*Terra sonâmbula*, 1992), quanto de Prata, e ainda do filme *O olhar de Ulisses* (Theo Angelopoulos, 1995). Já a transcrição consiste no trabalho de Prata sobre a obra de Couto e opera uma redução de aspectos narrativos do romance e a inserção de "efeitos novos e variantes que o original autoriza em sua linha de invenção" (232), com destaque para a banda sonora.

Mariana Duccini Junqueira da Silva, professora-visitante do Instituto de Ensino e Pesquisa de São Paulo (Insper), lança seu olhar sobre o longa-metragem *Viagem a Portugal* (Sérgio Tréfaut, 2011) em busca de uma compreensão da *mise en scène* como um fato social. Duccini encontra força política no filme por este desnaturalizar o hábito da extradição, comum aos serviços de imigração que se aproveitariam de "não lugares", isto é, lugares de trânsito, para impor seu poder e salientar uma alteridade incomunicável e, portanto, inconciliável.

Paulo Cunha, doutorando em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra, debruça-se sobre a intrincada produção de Daniel Abrantes que, antes de cineasta, afirma-se artista (plástico, visual). Cunha procura dividir a produção de Abrantes em três grandes eixos temático-produtivos que, inevitavelmente, se entrecruzam na obra deste artista multifacetado: primeiramente, circunscrevendo-o como produtor de cinema expandido; depois, como artista político que problematiza as novas identidades, as transformações do poder e o crescente poderio econômico oriental; e, finalmente, como um artista relacional, em função de seu discurso multicultural, com forte destaque para a temática da culpabilidade do colonialismo.

No artigo intitulado "*Tabu*, de Miguel Gomes", Salomé Lamas, doutoranda em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra, analisa o filme de 2012, salientando a estrutura de díptico persistente na obra de Gomes e explícita na divisão da narrativa de *Tabu* em momentos dicotômicos, intitulados "Paraíso perdido", representando o presente, e "Paraíso", o passado.

Já Tito Cardoso e Cunha, co-organizador da presente publicação, após salientar que o ensino superior de cinema é bastante recente, não somente em Portugal, analisa aspectos narrativos de dois curtas-metragens produzidos por discentes da UBI.

No último artigo que integra o livro, William Pianco, doutorando em Estudos Fílmicos na Universidade do Algarve, analisa *Alice* (Marco Martins, 2005), longa-metragem ficcional que narra a história de Mário, pai de Alice, criança desaparecida em Lisboa. Pianco elenca três questões centrais e se utiliza de teóricos das Ciências Sociais para alçar respostas. Conclui que, assim como qualquer obra narrativa, *Alice* pode ser entendida como uma construção alegórica; que o protagonista, sendo um sujeito inserido em um grande centro urbano, revela um isolamento e uma inabilidade de inserir-se organicamente no social; e, sendo essa inabilidade um fato visto como típico de nossa época, Mário serviria de "alegoria do homem urbano na contemporaneidade" (338).

Geração invisível é, portanto, um livro que recolhe análises das mais variadas, nomeadamente, análises fílmicas, análises filmográficas, levantamentos de dados, análises críticas e análises teóricas. Mas, o que todas as contribuições vêm reiterar é a certeza de que o cinema português contemporâneo de ficção persiste, apesar das dificuldades de produção e distribuição. E persiste não somente quantitativamente, mas, sim, rico em experimentações narrativas e estéticas, em adequações aos chamamentos do público nacional e em problematizações sociopolíticas de cariz nacional e extranacional. No que se refere à invisibilidade da cinematografia lusitana, publicações como esta certamente servem para dar visibilidade e insuflar vida à audiência de um cinema que tem potência para cativar novos públicos.

* Máira Freitas de Souza é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduou-se em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. E-mail: maira_freitas@yahoo.com.br.