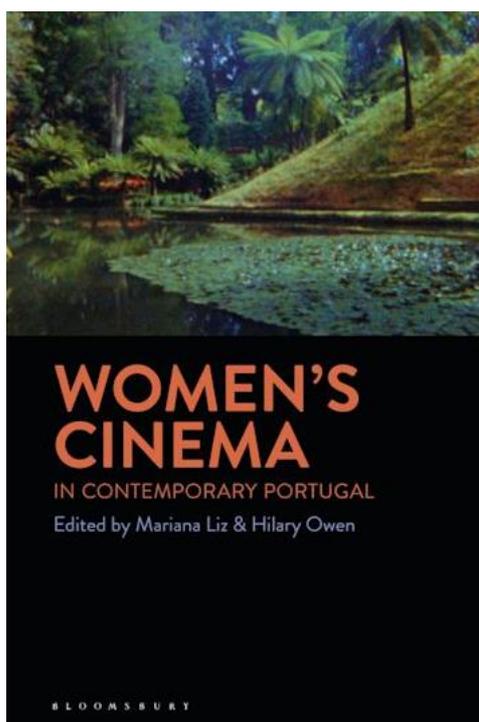


Sobre Mariana Liz e Hilary Owen. *Women's Cinema in Contemporary Portugal*. New York: Bloomsbury, 2020, 272 pp. ISBN: 9781501349737.

Por José Duarte*



Em 2019, aquando da publicação do volume *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture* (Bloomsbury, 2018), editado por Mariana Liz, numa recensão na revista *antae*, sublinhava não só a relevância do volume no contexto dos estudos fílmicos sobre cinema português, mas também a diversidade das observações aí apresentadas. A razão pela qual início esta recensão aludindo a uma anterior deve-se a duas razões: primeiro, porque Mariana Liz, juntamente com Hilary Owen, é uma das editoras responsáveis pelo volume *Women's Cinema in Contemporary Portugal* e, segundo, porque a recensão ao volume de 2019 terminava precisamente apontando para o modo como aquele livro dava início a um caminho necessário para o estudo do cinema português. É igualmente por aqui que quero começar: se, por um lado, em *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture* era notória a fraca presença de estudos sobre cinema português com um olhar feminino, *Women's Cinema in Contemporary Portugal* —como o próprio título demonstra— centra especificamente a sua atenção numa história que demora a ser contada mas que, com esta obra, ganha a tão necessária visibilidade.

E é de visibilidade que trata este volume: a visibilidade de mulheres cineastas que têm ocupado um posição periférica no mundo do cinema (no caso português existe, por exemplo, um intervalo de 30 anos entre o primeiro e o

segundo filme realizado e co-realizado por uma mulher, respectivamente); a visibilidade da grande actividade destas mulheres cineastas em géneros cinematográficos como é o caso do documentário ou a visibilidade de (novas) vozes emergentes num contexto global e internacional que marca, decididamente, uma nova fase no cinema nacional.

Resultado do projecto “Portuguese Women Directors”, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, que contou com diversas actividades, e cujo objetivo foi traçar a história contemporânea das mulheres cineastas em Portugal, o volume é composto por dez contribuições, também elas escritas por mulheres, e que se encontra dividido pelas seguintes secções: 1) “Histories”; 2) “Feminisms”; 3) “Archives” e 4) “Transnationalism”. Tal como afirmam Liz e Owen na introdução ao volume, este livro apresenta-se como um objecto que problematiza o entendimento contemporâneo do cinema português, em especial porque apresenta um mapeamento (embora reconhecendo que não é exaustivo) de como o cinema nacional feito por mulheres ocupa novos territórios mesmo que estes sejam delineados por rotas individuais.

De notar, por isso, que a introdução abre precisamente com uma espécie de evocação poética das realizadoras aqui analisadas: como se de um poema se tratasse, o nome das 14 realizadoras presentes no volume surge alinhado integrando-se, desde logo, nas primeiras linhas da introdução. No total são analisados 23 filmes, entre longas e curtas-metragens, ficção ou documentário, e que premeiam o leitor com uma escrita cuidada, de qualidade e que torna acessível a leitura e compreensão dos diferentes filmes.

Para tal contribui igualmente a estrutura em que o livro se encontra organizado. “Histories”, a primeira secção, é composta por dois capítulos, o primeiro por Manuela Penafria, “Unfinished: The Cinema of Noémia Delgado” e, o segundo, pela mão de Ana Isabel Soares, “Four Decades on Screen: The Fiction Films of Margarida Gil”. No primeiro caso, Penafria dá-nos conta do percurso de

Noémia Delgado, apresentando uma discussão global da sua filmografia, com especial atenção para *Máscaras* (1976) —um filme-chave que, como afirma a autora, permitiu à realizadora assumir a sua identidade num mundo predominantemente masculino (25)—, mas também para os outros filmes, os filmes inacabados que não serão de menos importância. Já Ana Isabel Soares viaja pelo percurso ímpar de Margarida Gil, atentando não só no trabalho eclético da realizadora e, ao mesmo tempo, no facto de encontrar em Gil temas recorrentes (como questões políticas e sociais, mas também de género). Paralelamente, é curioso notar que, apesar da importância da realizadora, são escassos os textos críticos¹ sobre a sua obra e os filmes que realizou são difíceis de encontrar no mercado (consequência, por exemplo, dos problemas de distribuição que assolam o panorama do cinema nacional).

A segunda secção, “Feminisms”, é composta por três capítulos: “Monsters, Mutants and Maternity: The Politics of the Posthuman in Teresa Villaverde, Raquel Freire and Solveig Nordlund”, de Hilary Owen, uma das co-editoras do volume; “Urban Homes and Urban Families: Teresa Villaverde’s *Colo* and Susana Nobre’s *Ordinary Time*”, de Mariana Liz, a outra editora do livro e, finalmente, “Natural Women? Nature and Femininity in Noémia Delgado’s *Masks* and Teresa Villaverde’s *Trance*”, de Patrícia Vieira. O capítulo de Owen envereda por uma leitura de filmes das três realizadoras —*Os Mutantes* (Villaverde, 1998), *Rasganço* (Freire, 2000) e *Aparelho Voador a Baixa Altitude* (Nordlund, 2002)— em que é estabelecida não só uma relação temática entre as três obras (as visões sobre o aborto e o corpo feminino), mas também é apresentada uma ligação de como as realizadoras exploram géneros e influências pouco comuns na cinematografia nacional, como será o caso da Ficção Científica.

¹ De notar que Ana Isabel Soares contribuiu recentemente para suprir esse problema lançando um livro exclusivamente dedicado à realizadora: *Margarida Gil: Quatro Décadas de Audiovisual* (Húmus, 2021).

Já Liz, por sua vez, olha igualmente para um filme de Teresa Villaverde, *Colo*, mas fá-lo em sintonia com *Tempo Comum*, de Susana Nobre. Neste capítulo, a autora procura habilmente analisar a abordagem que estes filmes fazem a questões como liberdade e confinamento no espaço urbano, a família ou a maternidade, em particular porque, quer num filme, quer noutro, as relações familiares são centrais à narrativa apresentada. O terceiro texto, de Patrícia Vieira, oferece uma leitura que examina o modo como em *Máscaras*, de Noémia Delgado, e em *Transe*, de Teresa Villaverde, existe uma relação entre o mundo natural e as protagonistas (112). Uma das questões fundamentais a que autora tenta responder passa precisamente por compreender como ambos os filmes representam as mulheres e o mundo natural. Na sua análise, Vieira entende que *Máscaras* e *Transe* são importantes retratos de um mundo em transição, no qual o mundo natural, bem como certos humanos (em particular as mulheres) são descartáveis.

A terceira secção do livro, “Archives”, alinha com outros três capítulos: “Image, Historical Memory, Politics: Margarida Cardoso’s *Kuxa Kanema* and Susana de Sousa Dias’s *48*”, de Estela Vieira; “Affect and the Archival Turn: Recent Documentaries by Inês de Medeiros and Susana de Sousa Dias”, de Alison Ribeiro de Menezes e “The Essay Film and Rita Azevedo Gomes’s *Correspondences*”, de Ana Cabral Martins. Todos os capítulos abordam a forma como o arquivo permite a construção de novas histórias e memórias. Ao mesmo tempo esta é igualmente uma secção sobre o poder da imagem e do cinema. Como tal, a abordagem de Estela Vieira ao olhar para dois documentários, um de Margarida Cardoso e, outro, de Susana Sousa Dias, passa por perceber como o arquivo pode ser usado enquanto ferramenta contra-hegemónica e de questionamento das narrativas que nos são mostradas. Alison Ribeiro de Menezes segue um caminho semelhante ao comentar os filmes *Cartas a Uma Ditadura* (Inês de Medeiros, 2006) e *48* (2010) de Susana Dias, ilustrando como o arquivo permite dar voz à memória e, conseqüentemente, aproxima o espectador a histórias vivas que podem ser

apropriadas de diversas maneiras (164). Em último lugar, surge o capítulo de Ana Cabral Martins que, na sua reflexão sobre *Correspondências* (2016) enquanto filme-ensaio e obra que não se conforma com linhas ou géneros específicos, nos leva a olhar para o modo como este se enquadra com outras obras e realizadoras internacionais e como a história, a política, o passado e o futuro são aqui (e podem sê-lo em outros filmes) justapostos e construídos.

A fechar o livro surge a última secção, “Transnationalisms”, que é composta por dois capítulos: “Women’s Cinema, World Cinema: Margarida Cardoso’s *Yvone Kane*”, por Sally Faulkner e “Portugal’s Year Zero: Emergent Women Directors, 2013-2017”, por Filipa Rosário, ambos revelando como o cinema português feito por mulheres ultrapassa as barreiras geográficas e temáticas que eventualmente limitam o percurso destas realizadoras. Demonstrando como a nova década pode ser um momento verdadeiramente estimulante para as realizadoras portuguesas, o capítulo de Faulkner estabelece uma interessante ligação entre Margarida Cardoso e Lucrecia Martel, olhando em especial para o modo como o cinema destas realizadoras é profundamente disruptivo, quer tematicamente, quer cinematograficamente (219).

Já o capítulo que fecha o livro, debruça-se sobre quatro realizadoras em clara ascensão —Joana Pimenta, Salomé Lamas, Cláudia Varejão e Leonor Teles— e fá-lo a partir do momento pós-crise económica. A análise de Filipa Rosário mostra sobretudo como a crise acabou por funcionar como força maior para a criação de pequenos projectos que, olhando para a contemporaneidade, e livres de limitações criativas, tiveram projecção e impacto quer a nível nacional quer a nível internacional. Os filmes, muitos deles fruto de parcerias entre produtoras nacionais e internacionais, são reveladores do potencial das realizadoras aqui analisadas e da sua afirmação no panorama cinematográfico transnacional. Finalmente, é de sublinhar que o trabalho levado a cabo por Rosário neste capítulo se reveste de uma dupla importância no contexto do livro: por um lado, encerra o volume com um olhar sobre realizadoras de agora

e, por outro, deixa em aberto um diálogo que se quer contínuo e necessário como o próprio livro demonstra.

Women's Cinema in Contemporary Portugal aborda cinquenta anos de cinema pela mão (e olhar) de cineastas portuguesas e, apesar de haver algumas repetições de nomes de realizadoras, abre um caminho essencial para outras investigações e outras formas de tornar estas e outras mulheres cineastas visíveis. Para além disso, o trabalho aqui apresentando, em particular quando percorremos a bibliografia, acentua ainda mais a relevância do seu contributo pois funciona como uma ferramenta essencial para investigadores, docentes ou alunos que podem encontrar aqui textos fundamentais sobre as realizadoras estudadas no volume. Ao mesmo tempo, e pensado no público-alvo do volume, nesta última parte do livro teria sido benéfico poder encontrar uma lista detalhada dos filmes mencionados ao longo do texto.

Não obstante, e regressando ao início das minhas observações, *Women's Cinema in Contemporary Portugal* é uma obra que confirma a importância do cinema português no contexto global e, acima de tudo, de cineastas cuja visibilidade é necessária, corrente, em potência e actual. Ao editar este volume, Liz e Owen, bem como as autoras que contribuíram com os capítulos, abrem caminhos, leituras e deixam em aberto propostas para outros estudos e obras que irão mais além, fixando os nomes de tantas outras realizadoras portuguesas para sempre na História do Cinema.

* Lecciona na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e é investigador no Centro de Estudos Anglísticos da mesma universidade. Tem desenvolvido investigação na área dos Estudos Fílmicos, Televisão, Cultura Popular e Ficção Científica, entre outros. Em conjunto com Timothy Corrigan editou o livro *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around the World* (Intellect, 2018). Email: joseaoduarte@gmail.com