

**Sobre Ferreira, Carolin Overhoff. *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda, 2014, 236 pp., ISBN 9788579392436.**

por Pedro Maciel Guimarães\*



**O cinema português**

aproximações à sua história e indisciplinaridade

Carolin Overhoff Ferreira



O cinema português ocupa uma posição única no panorama de cinematografias nacionais. É um cinema que produz pouco (13 longas, 14 curtas em 2014, segundo dados do Instituto do Cinema e do Audiovisual – ICA), mas exporta uma quantidade considerável de filmes para festivais e mostras no mundo todo. Seu prestígio junto aos portugueses, tanto simbólico quanto efetivo avaliado pelas receitas dos filmes, é indiretamente proporcional ao número de autores que o país gera, cultuados em meios cinéfilos da Europa e do Brasil. O crítico e pensador

mítico desse cinema, João Bénard da Costa, chegou a afirmar que existe um “divórcio entre o cinema português e seu público doméstico” (Bénard da Costa, 1985: 28), tamanha a aversão dos portugueses pelos produtos cinematográficos nacionais. Consequentemente, a fascinação por produtos importados é a regra em Portugal, com o cinema hollywoodiano atraindo o maior interesse do público, cerca de 95% dos ingressos vendidos no país, a maior taxa da Europa.

Tais dados estão no livro de Carolin Overhoff Ferreira, que dedica um capítulo inteiro ao cinema feito nos anos 1990. A pesquisadora se arrisca até a elencar temas e estéticas comuns a esses filmes (“o legado colonial”, “adolescentes

como alegoria”, “gêneros masculino e feminino”), numa análise que mereceria um pouco mais de apuro, recorte e confirmações científicas para ser amplamente compreendida e aplicada ao *corpus* integral dos filmes portugueses da época. Mas o fato é que a década 1990-1999 foi essencial para a glória simbólica do cinema português, através do respeito da crítica internacional, e para a expansão sistemática das fronteiras do cinema português, tanto na exportação dos produtos quanto na possibilidade de firmar coproduções com países europeus e com o Brasil. Embora alguns autores portugueses já fossem notados e estudados desde os anos 1970 (Manoel de Oliveira, principalmente), é com o impacto europeu de *Vale Abraão* (Oliveira, 1993) que os filmes portugueses puderam estreiar com regularidade nas salas de outros países europeus, principalmente na França e na Itália. Na década anterior a 1993, uma média de 15 filmes portugueses haviam estreado nas salas francesas; de 1993 a 2003, esse número mais que dobrou, atingindo 40 títulos.<sup>1</sup> A própria longevidade e regularidade das obras de Manoel de Oliveira e João César Monteiro só foram possíveis com o aporte financeiro desses dois países (Itália e França), e graças também ao acesso a fundos de financiamentos internacionais e europeus trazidos pelo produtor Paulo Branco.

As análises comerciais e estruturais são, no entanto, acessórias dentro do livro. Carolin Overhoff volta seu arsenal analítico para a trajetória da cinematografia portuguesa e dos seus principais autores no sentido de entender como Portugal produz um cinema tão vigoroso, que quanto mais é combatido internamente, mais admiradores angaria mundo afora. A pesquisadora tem uma posição de analista privilegiada. É alemã de nascimento, passou por universidades da Áustria, Alemanha e Portugal antes de fincar bandeira no Brasil. Tem o distanciamento cultural necessário aos pesquisadores que tratam de cinematografias nacionais, mas intimidade suficiente com a cultura e a

---

<sup>1</sup> Cf. nosso trabalho *O que pode a cinefilia francesa pelas cinematografias internacionais – o caso da recepção crítica do cinema português na França*, dissertação de mestrado defendida na Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle em 2005.

língua lusitanas para perceber as singularidades da estética da imagem portuguesa e como ela se insere no contexto social.

A obra de Carolin Overhoff, que se junta à sua extensa pesquisa sobre o cinema português, foca nos pontos de relação entre cinema e História, principalmente a partir do seu cineasta maior: Manoel de Oliveira. Os textos contidos no livro, a maioria já publicada anteriormente, mesclam profunda pesquisa histórica com análise fílmica apurada. Os percalços da produção cinematográfica do país estão diretamente ligados à estética dominante nos filmes portugueses, e Carolin prova isso ao retornar aos inícios do cinema novo português para estudar a invejável determinação autoral dos cineastas.

É como se a fase mais personalista e sem concessões comerciais desse cinema, iniciada na esteira dos cinemas novos dos anos 1960, nunca tivesse se extinguido e transformado em exceção os filmes de potencial comercial e popular. Embora o grande trunfo do cinema português seja justamente os filmes mais autorais, valeria uma análise mais aprofundada dos “sucessos de público” produzidos no país, as particularidades estéticas e de lançamento que fazem filmes como *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997) alcançar uma marca histórica de mais de 340 mil espectadores.

Mas o foco de Carolin Overhoff é mesmo a análise estética dos filmes. Ela baseia suas reflexões no conceito de “indisciplinaridade”, forjado por Jacques Rancière como uma opção ao extremamente discutido e por vezes vago demais conceito de “filme-ensaio”. A indisciplinaridade, segundo a pesquisadora, seria uma característica comum aos filmes portugueses feitos depois dos anos 1960. O conceito se pauta pela busca de uma produção artística autoral e sem concessões ancorada na ideia de dissenso. O cinema português produziria assim um número considerável de obras indisciplinadas “cuja sensibilidade específica visa novas experiências e através delas, reconfigurar o consenso estabelecido” (75). A postura dos cineastas seria

então pautada pela íntima ligação entre estética e política, onde as formas dos filmes geram discussões e produtos que abalam a recepção dominante e reconfiguram o “*sensorium* espaço-temporal” (60). Um cinema que “modifica o *status quo* por meio dos recursos cinematográficos” (59), feito por cineastas de viés autoral, alguns analisados no livro (Oliveira, Reis e Cordeiro, Susana de Sousa Dias) e outros não contemplados na análise (Monteiro, Pedro Costa).

A ideia de indisciplinaridade guarda, portanto, uma íntima relação com o espírito de desobediência do maior cineasta português. O inconformado Oliveira foi durante mais de 70 anos um desafiador das formas cinematográficas dominantes, um dos últimos arautos de um cinema exigente e pontiagudo em seus temas e formas. Segundo as próprias palavras do diretor em apreciação da sua obra: “Antes, eu fazia filmes contra o regime. Hoje em dia, luto contra a violência gratuita, o sexo gratuito, que buscam atrair público a qualquer preço. O mundo hoje anda a toda velocidade. Eu faço filmes lentos” (Ciment e Herpe, 2001: 12). A herança do cinema contestador de Oliveira parece mais vivo do que nunca na obra de cineastas autorais que surgem a cada ano em Portugal – como Susana de Sousa Dias, diretora cujos filmes compõem um objeto final inesperado e fascinante das análises do livro.

A análise de Carolin Overhoff privilegia majoritariamente a “lentidão” narrativa do cinema de Manoel de Oliveira e, mais precisamente, seus filmes que abordam a História portuguesa. A autora eleva o cineasta à altura de outros gigantes pensadores e intelectuais da cultura lusitana ao equipará-lo com Fernando Pessoa, Padre António Vieira e Luís de Camões – todos eles, não por acaso, personagens de filmes de Oliveira. Oliveira tem em comum com autores dos desbravamentos o fato de saudar esse período, mas “demonstra ser mais crítico em relação à ‘vã glória de mandar’ do seu país no passado, além de ser consciente da marginalidade contemporânea portuguesa em termos geopolíticos” (136). A metáfora do Portugal periférico está explícita em *Um filme falado* (2003), na sequência do jantar entre as convidadas do

comandante do navio, analisada por Carolin Overhoff. Nessa cena de encontro, cada uma das convidadas do comandante John Malkovich (a francesa Deneuve, a italiana Sandrelli e a grega Papas) fala em sua língua materna; apenas a portuguesa Leonor Silveira precisa se comunicar em inglês.

Ali todos compreendem todas as línguas faladas. Exceto o português. De maneira que todos conhecerão a grandeza da Grécia pelas palavras de Irene Papas. Mas ninguém nunca saberá nada de Portugal, que ficará lá, em seu canto, numa quina da Europa (...) o Mediterrâneo é um mar para europeus, para os portugueses, são outras as aventuras (Araújo, 2005: 108).

A consciência do aspecto periférico de Portugal e das suas derrotas históricas (substrato de uma de suas obras-primas: *NON ou a vã glória de mandar*, Manoel de Oliveira, 1990) não impede que Oliveira tenha tido, durante toda sua carreira, uma obsessão ufanista ao transformar figuras ilustres do mundo das letras e das artes em herdeiros da cultura lusitana (Cristovão Colombo no filme homônimo de 2007; Shakespeare em *O convento*, de 1995).

Uma das contribuições decisivas das análises de Carolin Overhoff do cinema português e da obra oliveiriana é ressaltar o caráter dicotômico e, por vezes, contraditório explorado pelos filmes. O conflito termina por ser a tônica do cinema português, seja nas polaridades gerais tratadas nos filmes portugueses entre local/nacional, supranacional/transnacional e universal/local, seja na obra específica de Oliveira. Um cinema de alta reputação no exterior, mas que define internamente pela falta de público. O paradoxo já havia sido apontado por Mathias Lavin como figura fundadora da obra oliveiriana, resumido na fórmula do “moderno arcaico” (Lavin, 2008: 241). Oliveira, um cineasta que viveu todas as evoluções estéticas e tecnológicas do cinema (o som, a cor, o digital) e manteve a predileção por um cinema exigente e coerente formal e tematicamente às suas preocupações originais, tem a obra que melhor resume as particularidades estéticas do cinema português. Nas palavras de Carolin

Overhoff, um cinema cuja força “reside na exploração das tensões entre a condição masculina e o mundo moderno, ou entre este e sua herança judaico-cristã, ou seja, quando os seus filmes dizem respeito ao dilema político-estético do próprio diretor” (163). O cinema português tem agora novos caminhos a trilhar depois de ter sido privado da sua maior figura com a morte de Oliveira. A herança do mestre, no entanto, não está perto de se extinguir.

### **Bibliografia**

Araújo, Inácio (2005). “Uma nova aventura lusitana” em Machado, Álvaro (editor). *Manoel de Oliveira*, São Paulo: Cosac Naify/Mostra Internacional de Cinema.

Bénard da Costa, João (1985). “Cinema Novo Português 1960-1974 – Revolta ou Revolução” em *Catálogo do Cinema Português*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Ciment, Michel e Herpe, Noel (2001). “Ce qui nous reste, c’est la mémoire” em *Positif* nº 487, setembro.

Lavin, Mathias (2008). *La parole et le lieu – le cinéma de Manoel de Oliveira*, Rennes: PUR.

---

\* Pedro Maciel Guimarães é professor do Departamento de Cinema (Instituto de Artes/Unicamp). Mestre e doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e pós-doutor pela ECA-USP. Publicou o livro *Créer ensemble: la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira* (EUE, Sarrebruck, 2010) e organizou o livro-catálogo *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*. É curador de curtas da Mostra de Cinema de Tiradentes e foi professor de cinema da FAAP, da ECA-USP e do Museu da Imagem e do Som. Desenvolve pesquisas sobre história e estética do cinema clássico e cinema moderno, atores de cinema, gêneros cinematográficos (melodrama, musical, noir) e as transferências culturais entre Europa e Hollywood. E-mail: [pedromacielguimaraes@gmail.com](mailto:pedromacielguimaraes@gmail.com)