

## Ficções do Real no Cinema Português: Um País Imaginado Adriana Martins<sup>1</sup>

Leonor Areal. 2011. *Cinema Português: Um País Imaginado*. Lisboa: Edições 70. 2 vols., 549+477 pp.

Com a publicação dos dois volumes de *Cinema Português: Um País Imaginado* (Lisboa: Edições 70, 2011), Leonor Areal inscreve-se, com louvor, no rol dos investigadores que se têm debruçado sobre a evolução do cinema português, o que vem comprovar o interesse que este domínio do saber tem despertado na academia portuguesa nos últimos anos e que se reflete nos inúmeros ensaios publicados e congressos realizados em várias partes do país. Os dois volumes correspondem à publicação em forma de livro da dissertação de doutoramento da autora, discutida em provas públicas, em 2009, na Universidade Nova de Lisboa, no quadro do Doutoramento em Ciências da Comunicação (Cinema).

Leonor Areal, professora adjunta do Instituto Politécnico de Leiria, é também uma documentarista experiente (a título de ilustração, destaco o documentário *Fora da Lei* que foi premiado na edição de 2006 do Doclisboa), e tem procurado, ao longo do seu percurso profissional, articular o seu conhecimento teórico sobre o cinema com a sua aplicação prática nas áreas da realização cinematográfica e da pedagogia dos média, como demonstram os ensaios que tem publicado em várias revistas da especialidade nos últimos anos. Encontra-se neste momento a realizar uma investigação pós-doutoral que versa sobre a censura no cinema português.

Os dois volumes de *Cinema Português: Um País Imaginado* representam um trabalho sério, de fôlego e muito bem documentado, proporcionando ao leitor uma visão diacrónica do cinema português no que às longas-metragens de ficção diz respeito na segunda metade do século XX. A linha divisória entre os dois volumes é o ano de 1974, quando tem lugar a Revolução de Abril, que traz ao país a liberdade desejada depois de quase cinquenta anos de autoritarismo. Areal utiliza este evento como o critério que delimita a configuração de distintas representações sociais e ideológicas de Portugal enquanto país imaginado cinematicamente, propondo, para o efeito, no primeiro volume, uma cartografia, uma sociografia e uma etnografia.

---

<sup>1</sup> CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa (Lisboa, Portugal).

Estas têm por base o mundo imaginário do cinema e revelam um cinema multifacetado, que a autora identifica, por um lado, como “conformista” e, por outro, “de resistência”.

No primeiro volume, Areal explora os constrangimentos a que os realizadores estavam sujeitos pelas restrições impostas pela censura e pelas dificuldades na angariação de fundos para a realização das diversas películas. Ao articular géneros cinematográficos, temáticas recorrentes e representações de género, Areal traça o retrato de um país sufocado pelos ditames do salazarismo, o que não impediu o cinema português de refletir a busca de novos caminhos estéticos que traduzissem, na medida do que era possível na época, o desejo de mudança, como atestam o Neo-Realismo (prestando Areal uma sentida e justa homenagem ao legado ainda pouco explorado e reconhecido da filmografia de Manuel Guimarães), a emergência do Novo Cinema e a referência aos filmes então proibidos. A parte final do primeiro volume é dedicada à análise mais detalhada e problematizada de seis filmes (ao contrário do tom francamente mais descritivo dedicado aos filmes anteriormente referidos no quadro deste volume inicial). O corpus é reconhecidamente escolhido em função das preferências pessoais da autora e do seu desejo de “fazer a revalorização de algumas obras-primas que não têm recebido grande atenção por parte das historiografias e bibliografias” (Areal 2011, vol. I, 454).

O segundo volume de *Cinema Português: Um País Imaginado* versa sobre a produção cinematográfica posterior ao 25 de Abril e, em princípio, tal como informa a autora, até ao ano de 1980, ainda que, no decorrer do volume, Areal faça várias referências e dedique a sua atenção a filmes realizados depois de 1980. Areal, na primeira parte deste segundo volume, identifica um conjunto de três grupos temáticos dominantes a partir dos quais analisa alguns filmes ilustrativos de cada tema: (i) o Antigo Regime; (ii) a Revolução; e (iii) a procura das raízes, predominando o tom mais descritivo já anteriormente utilizado no primeiro volume. Apesar de o corpus de Areal centrar-se nas longas-metragens de ficção, a autora não deixa de chamar a atenção para a tendência documental que marca o período pós-Revolução, tendo como motor principal aquilo que chamou “a urgência do real”, propondo, para o efeito, uma lista de documentários, organizados com base em seis tendências temáticas, que contemplam 57 filmes produzidos entre 1974 e 1985. Após reconhecer a importância da fusão e hibridação de géneros e de identificar as novas tendências experimentais daí decorrentes, a autora enumera as direções novas que as ficções das décadas de 1980 e 1990 delineiam, ainda que não se debruce sobre a análise dos filmes em detalhe, tendo em conta que os mesmos ultrapassam a dimensão do corpus inicialmente selecionado. Nesta parte, Areal salienta o cinema realizado por mulheres.

Ao contrário do tom descritivo que predomina no primeiro volume, o segundo volume de Areal revela-se mais problematizante, o que o torna particularmente interessante em função da perspectiva comparada de análise que é adotada pela autora. Uma vez mais, a investigadora reconhece que foge ao corpus inicial, já que concentra a sua atenção em filmes realizados nas duas últimas décadas do século passado, com especial foco nos filmes da década de noventa, organizando a sua análise a partir de três isotopias, ou seja, (i) os filmes que remetem para o regresso à terra e às raízes; (ii) os filmes cujos protagonistas são crianças ou jovens; e (iii) os filmes que tematizam a violência urbana. Areal procura demonstrar que os filmes compreendidos no âmbito de cada isotopia acabam por articular-se, constituindo um “núcleo ideológico latente (ou persistente)” (Areal 2011, vol. II, 109).

É ainda no segundo volume que Areal discute a especificidade e o lugar das filmografias de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro no cinema português. Para abordar a singularidade das obras dos cineastas, os seus pontos de contacto e as suas diferenças, a autora privilegia critérios como as representações sociais e ideológicas para discutir, dentre muitos aspetos, a teatralidade da cinematografia de Oliveira e a importância que o realizador concede à palavra e, no caso de Monteiro, as duas grandes linhas que caracterizam, na opinião da autora, a obra deste último, ou seja, as histórias tradicionais de fundo medieval e os filmes que focalizam a contemporaneidade portuguesa, nos quais predomina a veia irónica e iconoclasta de Monteiro.

Num capítulo que considera um excursus, Areal examina as origens e as transformações da chamada Escola Portuguesa, considerando-a como pertencente ao paradigma do cinema moderno e da sua experimentação estética. Mais do que um exemplo de cinema de resistência, a autora encara a Escola Portuguesa como um paradigma de um cinema de dissidência e de liberdade criativa, da qual releva a importância dada à *mise-en-scène* e à irrisão na interrogação que faz da mitografia nacionalista e dos processos de representação e da ética fílmica com evidentes implicações na teoria moderna da imagem (Areal 2011, Vol. II, 301).

Curiosamente, é no penúltimo capítulo do segundo volume que Areal apresenta as diretrizes teóricas que nortearam o seu trabalho e explica com detalhe a metodologia adotada a fim de dar conta de tão vasto corpus, chamando a autora a atenção do leitor para a teoria do cliché e para a teoria do contágio, que considera particularmente relevantes e inovadoras para a análise dos filmes que propõe. O que aqui está em causa não é o suporte bibliográfico que enforma o capítulo, mas a sua localização e operacionalidade no conjunto dos dois volumes. O enquadramento teórico, apesar de estar bem fundamentado, é, por vezes, apresentado de forma algo confusa, refletindo o penúltimo capítulo os diferentes passos na evolução de

um projeto doutoral não só no que à investigação diz respeito, mas, sobretudo, no que se relaciona com os diferentes momentos e ritmos de escrita ao longo dos anos. Por outras palavras, teria sido desejável que a autora tivesse redimensionado o texto, tendo em mente a sua apresentação em forma de livro para um público não necessariamente académico, reconsiderando, para o efeito, a localização de certos capítulos no conjunto da obra e o seu grau de profundidade, evitando, dessa forma, um certo desequilíbrio no tratamento de certas partes. Isto porque o leitor fica, por vezes, com a sensação de que os dois volumes apresentam muitas digressões e excursos, o que talvez encontre explicação no reconhecimento de Areal de que, desde o princípio, a sua investigação teve como motor inicial a visualização dos filmes (e é de louvar a quantidade enorme de filmes visualizados!), o que induz o leitor a pensar (e provavelmente de forma equívoca) que o enquadramento teórico foi procurado à medida do corpus selecionado e não o inverso.

O último capítulo do segundo volume é, de forma deliciosamente provocadora, intitulado “Inconclusões”, já que o estudo de Areal abre, sem qualquer margem de dúvida, uma série de hipóteses de trabalhos futuros no quadro da evolução do cinema português, o que revela o enorme conhecimento da autora sobre o cinema português e o prazer que a realização desta investigação em particular lhe deu. Em suma, o trabalho de Leonor Areal se constitui num importante contributo para o estudo da história do cinema português, sendo os dois volumes aqui analisados uma referência fundamental nos cursos de Cinema Português nas instituições de ensino superior em Portugal e no estrangeiro, ficando o leitor a aguardar as cenas dos próximos capítulos na análise do país imaginado que é o Portugal da contemporaneidade.