

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O Cinema e a Cidade no Portugal Europeu¹

Mariana Liz²

Tradução: João Paulo Oliveira

¹ Texto publicado originalmente em inglês, “Cinema in the City in European Portugal”. In LIZ, Mariana. *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. London: I. B. Tauris, 2018. 115-134. Used by permission of Bloomsbury Publishing Plc. Tradução de João Paulo Oliveira, financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/SOC/50013/2019.

² Investigadora de pós-doutoramento no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal (ICS-Ulisboa).

e-mail: mariana.liz@ics.ulisboa.pt



Resumo

“Portugal não é um país pequeno”, afirmava a propaganda política do Estado Novo – o regime autoritário que governou a nação entre 1933 e 1974. A justificação visual para este tipo de afirmação resultava da junção do território geográfico de Portugal com o espaço ocupado num mapa-mundo pelo território das colónias portuguesas na Ásia e em África. Uma vez caído o regime, e com ele o controlo português sobre as suas “províncias ultramarinas”, surgiu um grande vazio na imagem que Portugal tinha de si mesmo. Depois de 1974, Portugal encontrou na Europa não só uma oportunidade para desenvolver importantes reformas, mas também um espaço geográfico a incorporar, e, ao mesmo tempo, onde projetar, a sua imagem nacional. A transformação cultural resultante desta passagem da era colonial para o período de integração Europeia é claramente visível no cinema português das últimas décadas. Este ensaio questiona a capacidade deste cinema poder ser visto como “cinema Europeu”, e, ao mesmo tempo, o modo como este se posiciona, assim como ao país que representa, como Europeu. Os exemplos analisados são *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) e *Porto da Minha Infância* (Manoel de Oliveira, 2001), dois filmes produzidos para celebrar cidades portuguesas nomeadas Capitais Europeias da Cultura.

Palavras-chave: Portugal; Europa; Lisboa; Porto.

Abstract

“Portugal is not a small country”, claimed the political propaganda of the New State – the authoritarian regime which ruled the nation between 1933 and 1974. Support for this statement arose from the amalgamation of the nation’s actual geographical territory with that of Portugal’s colonies in Asia and Africa. But once the dictatorship, and with it Portugal’s control over its “overseas provinces”, came to an end, a big gap was left in Portugal’s self-image. After 1974, Europe emerged as an obvious substitute, as Portugal found not only a chance for reform, but also a new external territory to incorporate in and in which to project its national image. The cultural transformation operated by the shift from colonialism to European integration is vividly depicted in the Portuguese cinema of the last three decades. This essay questions the extent to which such cinema can be seen as “European cinema” and how it positions itself and, by consequence the country, as European. It examines *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) and *Porto da minha infância/Porto of my childhood* (Manoel de Oliveira, 2001) – films produced to celebrate Portuguese cities chosen as European capitals of culture – asking whether these represent and (de)construct the European character of Portuguese spaces and places.

Keywords: Portugal; Europe; Lisbon; Porto.



“Portugal não é um país pequeno”, proclamava um mapa de propaganda criado em 1935 pelo regime ditatorial do Estado Novo (1933-1974). A disposição engenhosa das colônias de Portugal na Ásia e em África sobre o território geográfico efetivo de Portugal continental inserido num mapa da Europa demonstra a importância das “províncias ultramarinas” (como eram conhecidas oficialmente) para a percepção que a nação tinha de si mesma durante a ditadura. Após a queda do regime, com a Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974, logo seguida pela independência de Angola, Moçambique e Cabo Verde, bem como de outros países até então ocupados por Portugal, passou a existir um enorme vazio na imagem que Portugal tinha de si mesmo. Devido à incapacidade do país em se encarar como estando circunscrito pelo seu território geográfico de 92 200 km² na Europa Ocidental (justificada parcialmente por uma história de 500 anos de expansão marítima e por mais de quatro décadas de um regime imperialista), surgiu então a necessidade de encontrar novas esferas de identificação, situadas para lá das fronteiras nacionais. Como o mapa de 1935 também demonstra, a Europa era um substituto óbvio. Depois de 1974, Portugal encontrou, no “velho continente”, não só um território externo onde se podia integrar e onde podia projetar a sua imagem nacional, mas também (na sequência do processo de integração europeu) uma possibilidade de reforma assente na modernidade, liberdade e democracia.

A aproximação à Europa em meados da década de 1970 está patente no próprio processo histórico: pouco depois do início do processo de descolonização (logo em 1974), iniciaram-se também as conversações de adesão à União Europeia, então conhecida como Comunidade Económica Europeia (CEE). Paralelamente, ocorreu ainda uma transformação cultural que pode ser observada nos filmes produzidos em Portugal nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI. Este artigo analisa como o cinema português deste período se projeta a si mesmo e, conseqüentemente, ao país, como europeu. Debruça-se, em particular, sobre dois filmes produzidos para celebrar cidades portuguesas que haviam sido nomeadas capitais europeias da cultura: *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) e *Porto da Minha Infância* (Manoel de Oliveira, 2001). Procuo aqui identificar a visão europeia de Portugal projetada nestes filmes, bem como as conseqüências dessa visão para a percepção nacional e internacional do país e do seu cinema. Neste artigo, examino a relação em mudança entre Portugal e a Europa em dois filmes que privilegiam o espaço urbano como a principal esfera de criação de significado cultural. Esta análise centra-se na iniciativa Capital Europeia da Cultura, um evento emblemático das ligações ambíguas entre o país e a Europa, e da forma complexa como, em Portugal, se associa a Europa às noções do novo, da liberdade e da modernidade. Perante a crescente globalização e um enfoque académico cada vez maior sobre o transnacionalismo, estes filmes constituem um estudo de caso



particularmente produtivo para compreender as transformações sofridas pelas pequenas nações europeias num contexto pós-colonial.

A complexa relação entre Portugal e a Europa

O final do colonialismo teve um impacto dramático na identidade nacional portuguesa. As implicações políticas e culturais do processo de descolonização assistemático que Portugal realizou em África foram analisadas em diversos estudos académicos. Após 1974, a situação em Portugal “caracterizava-se por um conjunto complexo, simultaneamente psicológico e político, de relações instáveis, objetivos em mudança e aproximações incertas aos antigos territórios” (MacQueen, 2003: 182). A nação sofreu uma enorme “sensação de perda” (Overhoff Ferreira, 2012: 19), acentuada pelo humilhante travo do seu falhanço como potência colonial e autoridade pós-colonial. Como Eduardo Lourenço argumenta, “a entrada na Europa tapava a ferida deixada pela liquidação da herança colonial [da nação]” (2005: 111). A “Europa” acabou por significar a associação de Portugal à mudança, abertura e inovação. Não só substituiu o espaço outrora ocupado pelas colónias, mas tornou-se também numa esfera de identificação transnacional muito mais positiva.

A Europa sempre foi uma referência importante para Portugal, mesmo durante a ditadura. Ao decidir não participar na Segunda Guerra Mundial, o Estado Novo assumiu uma postura tipicamente ambígua durante este conflito. O regime adotou o que o historiador Fernando Rosas já descreveu como uma neutralidade beligerante (Rosas, 2010), ao oferecer, por um lado, “algumas concessões económicas à Alemanha” (2010: 280) e, por outro, ao ignorar os grandes números de imigrantes judeus que viajaram até Portugal para fugir em segurança, maioritariamente rumo aos EUA.³ Quando esta guerra terminou, Portugal viu-se cada vez mais isolado. Tornando-se na última nação europeia a conceder a independência aos seus “territórios ultramarinos”, a posição periférica de Portugal acentuou-se devido à insistência do regime em manter as suas colónias. Encarando o fim do colonialismo como necessário para acabar com a exploração e também com a guerra colonial, a Europa incompatibilizou-se com o programa político promovido pelo regime (ver Leitão, 2007).

Ao mesmo tempo, no entanto, muitos cidadãos portugueses olhavam para a Europa de uma forma muito positiva, em especial aqueles que se opunham ao regime. Enquanto Salazar se manteve no poder (e, posteriormente, Caetano, entre 1968 e 1974), muitos saíram do país, em busca de uma vida melhor. A partir da década de 1960

³ A forma como Portugal recebeu os refugiados da Segunda Guerra Mundial também foi abordada no cinema, nomeadamente em *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010).



e culminando no início da década de 1970, o número de imigrantes portugueses, em especial em França, na Suíça e nos países do Benelux (Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo), aumentou consideravelmente. Estes números talvez só tenham paralelo com os registados após o início da crise da dívida na zona euro em 2008 (Campos, 2015). Apesar destas duas vagas migratórias serem frequentemente comparadas, os motivos por detrás de cada uma delas são bastante diferentes. Na década de 1960, tal como hoje, o principal motivo para as pessoas saírem de Portugal estava relacionado com os problemas financeiros do país. No entanto, na década de 1960, a política opressiva adotada pelo Estado Novo também contribuía para este fluxo migratório, bem como a vontade de escapar à recruta para a sangrenta guerra colonial. Além dos exilados políticos, para quem a Europa representava a liberdade e uma nova vida, as nações europeias também atraíam aqueles que partiam em busca de liberdade educativa e artística. Foi o que aconteceu com os realizadores Fernando Lopes e Paulo Rocha, que estudaram, respetivamente, na *London Film School* e no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) em Paris, tal como aconteceu com outros realizadores do *Cinema Novo* português.

Apesar da precariedade das ligações políticas à Europa, esta não era totalmente ignorada. Portugal era membro da Associação Europeia de Comércio Livre (EFTA, European Free Trade Association) desde 1960 e tinha assinado um importante acordo financeiro com a CEE em 1972 (Costa Lobo e Magalhães, 2011: 83). Culturalmente, a Europa era usada especialmente em termos comparativos, em particular para projetar ideias daquilo que Portugal não era. Para Lourenço, até à década de 1970, a Europa “estava *fora de nós* e nós dela” (2005: 105; destaque no original). Carolin Overhoff Ferreira usa um argumento semelhante, ao afirmar que “na imagem que Portugal tinha de si mesmo... sempre destacou a diferença entre o país e os restantes países europeus” (2012: 17). Durante a vigência do Estado Novo, aqueles que se interessavam verdadeiramente pelo espaço europeu e pela cultura europeia tinham uma perceção negativa de Portugal. Neste contexto, o Portugal pós-ditatorial necessitava urgentemente de uma mudança e precisava também de reagir à incessante desvalorização da imagem da nação. Como tal, houve uma atração imediata pela Europa. As negociações com vista à adesão de Portugal à CEE começaram em 1977, apenas dois anos após as primeiras eleições parlamentares em 50 anos. Durante a década de 1980 e também na década seguinte, o tema “europeu” estava omnipresente em todas as esferas da vida portuguesa. Como Lourenço argumenta, nessa altura, “De um certo modo, em Portugal, como nos outros países do Ocidente, tudo está já escrito em *europeu*. A Europa, uma certa realidade entrevista como Europa, é o barco que



ninguém, minimamente realista ou cínico, *deseja perder.*” (2005: 110; destaque no original).

Durante estes anos, o entusiasmo pela integração europeia não se sentia unicamente em Portugal. Após a assinatura do Acordo de Schengen⁴ e do Tratado de Maastricht⁵ no início da década de 1990, existia um grande otimismo pelo projeto europeu espalhado por todo o continente. Mas, em Portugal, a viragem para a Europa estava ancorada numa enorme sensação de novidade. Mais do que uma verdadeira compreensão daquilo que a Europa significava, o pró-europeísmo do país assentava num rompimento consciente e desejado com o seu passado (ditatorial). Na realidade, os termos da adesão à CEE não foram analisados em profundidade e, retrospectivamente, os críticos consideraram que o processo de integração foi apressado. Boaventura Sousa Santos, por exemplo, considera que Portugal “aderiu à CEE em 1986 sem ter um projeto nacional de desenvolvimento” (2002: 25). Para ele, apesar de terem sido implementadas várias mudanças estruturais rumo à democratização e modernização, Portugal continuava a ser uma “nação semi-periférica” (2002: 9). Maria Filomena Mónica descreve Portugal como “um povo pobre num continente de ricos” (2006: 15). A aproximação à Europa pode ter ocupado temporariamente o espaço colonial que se esvaziara, mas não resolveu todas as ansiedades identitárias e acabou também por evidenciar novos problemas. A perceção nacional da Europa e do Portugal europeu é verdadeiramente ambivalente e enquadra-se muitas vezes através de perceções negativas do país.⁶

Conforme já sugerido, a relação entre Portugal e a Europa não se limita à esfera da política. Os setores da arte e da cultura estiveram profundamente envolvidos nestes debates e na análise da ideia do “Portugal europeu”. Isabel Moutinho (2008) argumenta que a literatura portuguesa ignorou fundamentalmente a Europa. No cinema, isto não aconteceu, uma vez que surgiram ligações concretas entre Portugal e a Europa através dos novos fundos europeus de apoio à indústria do audiovisual e dos acordos de coprodução estabelecidos com cinematografias de outros países do continente (ver, por exemplo, Overhoff Ferreira, 2013). Segundo Jacques Lemièrre (2006), a viragem para a Europa resultou numa divisão na comunidade fílmica portuguesa. Para alguns, a Europa representou uma oportunidade de lucrar através das suas atividades de produção e

⁴ Originalmente assinado em 1985, o Acordo de Schengen tem sido adoptado por um número crescente de países Europeus, membros e não-membros da UE. Trata-se de uma convenção que permite a livre circulação de pessoas dentro dos países signatários. Portugal assinou o Acordo em 1991.

⁵ Assinado em 1992, o Tratado de Maastricht reformou a CEE e instituiu a União Europeia (UE). Marca o início das discussões sobre a moeda única europeia, e atribuiu cidadania europeia a todos os cidadãos dos Estados-membro da UE.

⁶ Para uma narrativa histórica da posição pró-europeia de Portugal e do desenvolvimento do Euroceticismo no país, ver, por exemplo, Costa Lobo e Magalhães (2011).



realização cinematográficas e de integrar o cinema na paisagem em mudança dos *media* internacionais. No entanto, para outros, esta viragem significou uma abertura indesejada às leis do neoliberalismo e também a obrigação de seguir uma lógica de mercado que exige a integração do cinema na esfera audiovisual mais ampla.

Com a viragem para a Europa, foi possível obter financiamento para um maior número de filmes realizados por autores portugueses, e assegurar a sua exibição e celebração em cinemas e festivais espalhados por todo o continente. Também foram empreendidos alguns esforços para relançar o cinema popular português (não só em Portugal, mas também num mercado internacional mais amplo), apesar de, na sua grande maioria, estas produções não terem obtido sucesso crítico nem comercial. Tal foi, por exemplo, a ideia por detrás da produção de filmes portugueses filmados parcial ou totalmente em inglês, tal como *Pesadelo Cor-de-Rosa* (Fernando Fragata, 1998) e *Second Life* (Alexandre Valente, 2009). Como pode ser constatado no decurso deste artigo, os filmes portugueses realizados neste período também abordaram tematicamente a Europa. Além dos filmes aqui analisados em detalhe, *A Caixa* (1994) de Manoel de Oliveira termina, por exemplo, com um grupo de jovens bailarinas a recriar a bandeira europeia, e o filme *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo retrata a vida de imigrantes portugueses num subúrbio de Paris.

Mais ou menos explicitamente, em termos financeiros e temáticos, os filmes portugueses das décadas de 1990 e 2000 contribuíram para a análise e definição da identidade europeia da nação. Frequentemente, após um pico de entusiasmo (por exemplo, a adesão à CEE em meados da década de 1980, a assinatura do Acordo de Schengen na década seguinte e a adesão ao euro na década de 2000), enfrentou-se um momento de crise (isto é particularmente visível com a crise da dívida na zona euro e a introdução de várias medidas de austeridade, que foi posteriormente exposta em filmes como *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes [2015]). No entanto, o cinema português contemporâneo não revela tanto uma variação nas atitudes relativamente à Europa, mas antes a oposição constante entre a consciência positiva de ser verdadeiramente europeu e a suspeita inquietante de estar na periferia da Europa (se não mesmo já totalmente fora da Europa), situando-se algures entre um interesse pela Europa e uma rejeição daquilo que este continente representa.

***Lisbon Story* e os postais ilustrados europeus**

A escolha de Lisboa, a capital portuguesa, como cidade anfitriã da iniciativa Capital Europeia da Cultura em 1994, pode ser encarada como o culminar da aproximação do país à Europa, tanto em termos políticos como culturais. Em janeiro de 1992, Portugal assumiu a presidência da UE durante um período de seis meses, ou seja, até junho



desse ano. A presidência portuguesa do Conselho das Comunidades Europeias foi simbolicamente responsável por alguns eventos marcantes na história da integração europeia, incluindo a assinatura do Tratado de Maastricht em fevereiro desse ano. Enquanto nação europeia de pleno direito desde meados da década de 1980, Portugal beneficiou de diversos programas e fundos da UE, incluindo alguns de apoio às artes e à cultura. Iniciativas como o programa Eurimages do Conselho da Europa e o Programa MEDIA da UE (conhecido como Europa Criativa desde 2014), por exemplo, contribuíram consideravelmente para o desenvolvimento da indústria cinematográfica portuguesa, através do financiamento de coproduções internacionais e do apoio à distribuição e exibição de vários filmes portugueses fora das fronteiras nacionais.

A iniciativa Capital Europeia da Cultura foi lançada pela CEE em 1985. Nos últimos 30 anos, o programa apadrinou atividades culturais em mais de 50 cidades europeias. Esta iniciativa tem por objetivo “Valorizar a riqueza e a diversidade das culturas europeias”; “Celebrar as características europeias que partilhamos”; “Aumentar a sensação de pertença dos cidadãos europeus a um espaço cultural comum”; e “Fomentar o contributo da cultura para o desenvolvimento das cidades” (site da Comissão Europeia)⁷. Até à data, Portugal organizou este evento três vezes: em Lisboa em 1994, no Porto em 2001 e em Guimarães em 2012. A vontade de participar num programa que insiste tão deliberadamente no desenvolvimento da cultura europeia e na aproximação necessária da nação a outros estados europeus demonstra o desejo de europeização de Portugal, não só nos primeiros anos logo após a transição democrática, mas também nas décadas seguintes.

A celebração da Capital Europeia da Cultura em 1994 promoveu simultaneamente o desenvolvimento material de Lisboa e financiou representações artísticas do estado transitório de uma cidade em expansão. O programa da iniciativa, realizada no vigésimo aniversário da revolução que derrubou o regime do Estado Novo, destacava a transformação de Lisboa de capital ditatorial em capital democrática e caracterizava a cidade como um espaço europeu. O desenvolvimento urbano de Lisboa teve lugar durante a década de 1990. Nos anos que antecederam a celebração da Capital Europeia da Cultura, foram empreendidos alguns trabalhos de vulto de construção e renovação (possibilitados também pela chegada dos primeiros fundos europeus) e, nos anos que se seguiram, foram realizados outros trabalhos igualmente importantes. Uma grande parte da cidade, por exemplo, foi reconstruída para a exposição mundial Expo 98, realizada em Portugal em 1998. Durante a celebração de

⁷ Traduzido do original em inglês: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en



1994, o desenvolvimento material de Lisboa limitou-se essencialmente à construção ou renovação de infraestruturas culturais, incluindo os teatros S. Carlos e D. Maria II, o Museu de Arte Contemporânea no Chiado e o Coliseu dos Recreios, uma importante sala de espetáculos. Lisboa submeteu-se a um “retoque cosmético” radical em 1994 (Holton, 1998: 173). Para se modernizar verdadeiramente, em primeiro lugar, a cidade precisava de parecer moderna. Como tal, o aspeto destes espaços era fundamental para a promoção da “nova Lisboa”. Os espaços renovados foram também aqueles onde se realizaram a maioria dos eventos mais importantes do programa do festival Capital Europeia da Cultura.

“Imagine uma capital. E a Europa dentro dela. Imagine uma Europa. E toda a sua cultura. Lisboa convida” era o slogan oficial de Lisboa Capital Europeia da Cultura. Como era então idealizada esta capital, com a Europa dentro dela? E como era idealizada a Europa e toda a sua cultura? Apesar de apenas 10% do orçamento do festival ter sido atribuído ao cinema e vídeo, o cinema é uma arte particularmente útil para observarmos esta transformação. Debruçando-nos sobre o cinema, podemos avaliar o desenvolvimento material do espaço urbano e, ao mesmo tempo, a sua projeção nacional e internacional enquanto uma ideia cultural, uma vez que o cinema produzido no âmbito dos eventos Capital Europeia da Cultura usa as cidades celebradas como localizações físicas e também como temas: os filmes produzidos neste âmbito são filmes sobre as capitais europeias da cultura, filmados nestas mesmas capitais. Esta secção centra-se em *Lisbon Story*, um dos filmes comissionados pelos organizadores do evento para promover a cidade dentro e fora de Portugal. Como irei demonstrar, este filme alinha-se com os objetivos estabelecidos pela Comissão Europeia para a iniciativa Capital Europeia da Cultura, ao mesmo tempo que parece subverter os principais objetivos do programa.

Lisbon Story centra-se no engenheiro de som Phillip Winter (Rüdiger Vogler), que viaja até Lisboa para ajudar o seu amigo, o realizador Friedrich Monroe (Patrick Bauchau). Ambos são rostos familiares, que reconhecemos de filmes anteriores de Wenders. *Lisbon Story* foi amplamente discutido no âmbito da carreira e características autorais do realizador (ver, por exemplo, Graf, 2002). Este filme também se distinguiu como um exemplo-chave do *road movie* europeu (Mazierska e Rascaroli. 2006). Após receber o convite de Friedrich, Phillip conduz desde Frankfurt até Lisboa, passando por França e Espanha. Por um lado, *Lisbon Story* apresenta uma imagem “turística” e de “bilhete-postal” de Lisboa; mas, por outro, destaca o estado aparentemente subdesenvolvido da cidade, concentrando-se numa série de espaços vazios e negligenciados. A capital de Portugal é aqui representada como moderna e europeia,



mas também velha e nacional. O filme realça várias tensões cada vez mais visíveis à medida que o processo de renovação e transformação avança.

Uma das primeiras imagens do filme é, na realidade, um bilhete-postal de Lisboa, que Phillip recebe em Frankfurt, onde Friedrich solicita a sua ajuda e o convida a viajar até Portugal. As primeiras imagens da capital portuguesa mantêm esta visão aparentemente estereotipada da capital portuguesa, concentrando-se na zona antiga da cidade. A casa onde Friedrich vive e onde Phillip fica alojado durante todo o filme é também uma antiga *vila* lisboeta, com painéis de azulejos típicos pintados de azul e uma vista deslumbrante sobre o Rio Tejo. Esta iconografia de “bilhete-postal” é reforçada por imagens onde Lisboa é problemáticamente retratada como uma aldeia (Mazierska e Rascaroli, 2006: 205) e que mostram, acima de tudo, uma cidade tradicional, humilde e subdesenvolvida: os estendais com roupa a secar, um amolador e o fado são símbolos culturais que sobressaem em *Lisbon Story* e que estão também profundamente associados ao regime do Estado Novo. A ditadura perpetuou a iconografia destas e de outras atividades e formas culturais “antigas e simples” como elementos constituintes de uma nação “pobre, mas feliz”, ensinada a não questionar nem exigir nada, e a desfrutar do pouco que tinha. Este filme parece reproduzir essa ideologia, pelo menos em parte, numa clara oposição à visão de um “Portugal europeu” que os organizadores do evento Lisboa Capital Europeia da Cultura pretendiam projetar.

Mesmo antes de Phillip chegar a Lisboa, o resto do país já é retratado como “atrasado”. Junto à fronteira com Espanha, Phillip faz uma pausa para observar carroças puxadas por burros – uma imagem que contrasta vivamente com as modernas autoestradas alemãs e francesas por onde passara anteriormente e que avistara pela sua janela. Quando o seu carro avaria, Phillip persuade um camionista a levá-lo até Lisboa, oferecendo o seu carro como pagamento (assim que for reparado), servindo-se do facto de ter um “leitor de cassetes”, uma “novidade” que dificilmente seria vista como tal ou como algo entusiasmante pelo público internacional deste filme, aquando do seu lançamento em 1994. A tensão entre tradição e modernidade, aparentemente identificadas, respetivamente, com o nacional e o transnacional, também está patente no grupo Madredeus, cujos membros são, em grande medida, as estrelas deste filme (Elliott, 2010). Apesar de tocarem uma versão moderna do fado – a “música nacional” portuguesa (ver Holton, 2006) – e de projetarem uma nova imagem de Portugal nos palcos internacionais, este grupo adota uma iconografia tradicional e estereotipada. Por exemplo, entre as músicas deste grupo que ouvimos no filme, encontram-se os temas “Guitarra” (Guitar) e “Alfama” (o nome de um bairro tradicional da classe operária), símbolos-chave de Lisboa. Mazierska e Rascaroli (2006) consideram que *Lisbon Story* apresenta uma representação turística e estereotipada da capital portuguesa. Convém,



no entanto, referir que o filme não é “irrealista” – por exemplo, os velhos elétricos, não só ainda existiam em 1994 como continuam, ainda hoje, em funcionamento. No entanto, apesar de todos os filmes apresentarem representações parciais dos espaços que filmam, ao apresentar uma visão mais turística de Lisboa, este filme encerra a cidade numa esfera temporal que não está em sintonia com os eventos do programa do festival Lisboa 94.

O “europeísmo” de *Lisbon Story* evidencia-se imediatamente na medida em que se trata de um filme realizado por um realizador alemão com financiamento alemão, francês e português, e um elenco alemão e português. A integração europeia e a cultura europeia também são temas-chave neste filme. “A Europa não tem fronteiras”, diz Phillip enquanto conduz desde a Alemanha até Portugal. Mais tarde, afirma, “Dou-me conta de que a Europa se está a transformar numa nação única”. Na banda sonora, ouvimos várias línguas (alemão, francês, espanhol e português), incluindo, desde logo, no rádio que se ouve no início do filme. A questão da língua é importante porque a maioria das pessoas com que Phillip se cruza em Lisboa fala inglês, no que parece ser um reflexo da nova geração europeia. Para Phillip, “a paisagem [também] fala a mesma língua”. No entanto, é em termos espaciais que Portugal se distingue ainda mais do resto da Europa. Apesar de um dos temas de *Lisbon Story* ser claramente a Europa, Portugal não surge aqui como uma nação europeia, mas antes como um país envelhecido, tradicional e aparentemente inferior. O filme salienta isto através de uma série de espaços amplos, vazios ou em construção. Quando Phillip finalmente encontra Friedrich, vemos cartazes parcialmente destruídos das eleições de 1994 para o Parlamento Europeu. Esta imagem acentua ainda mais o contraste entre o projeto europeu e a posição periférica que Portugal ocupa no mesmo. Isto reafirma a análise de Sousa Santos sobre o estatuto da nação portuguesa no continente europeu (2002). A iniciativa da Capital Europeia da Cultura visava modernizar e, ao mesmo tempo, transmitir uma visão moderna de Portugal. No entanto, apesar da viragem para a Europa após o fim da ditadura assentar num desejo de rompimento com o passado e de abertura ao novo, vemos aqui uma nação velha e tradicional, primeiro através do turismo e depois através da constatação de que a Europa é ainda um sonho distante.

Associado ao desenvolvimento da tecnologia digital e à história do cinema, o “tempo” surge como um tema-chave de *Lisbon Story*. O tempo é também um elemento-chave na definição da natureza europeia deste filme. O que separa a visão europeia de Wenders da visão pretendida pelos organizadores do festival Capital Europeia da Cultural é a associação da Europa a uma esfera temporal diferente. Existe um grande desfasamento entre o velho Portugal europeu retratado no filme e o novo Portugal europeu ambicionado pelos políticos e pelas instituições. O desenvolvimento urbano da



cidade tem uma presença muito discreta no filme, mas essas imagens servem unicamente para mostrar a dimensão do trabalho que ainda há por fazer. Ao mesmo tempo, privilegia-se aqui uma forma de turismo fundamentalmente assente na história e no património.

A história é invocada regularmente pelas instituições europeias como um dos elementos que aproximam os europeus. Assim, as imagens estereotipadas das nações europeias (por exemplo, imagens imediatamente reconhecíveis de Lisboa) permitem que as pessoas se identifiquem mais facilmente com estas. Como tal, são elementos essenciais que possibilitam uma identificação mais imediata de outras pessoas com a cidade e, de uma forma mais geral, com o país. Além do mais, a identidade europeia é associada frequentemente à sua antiguidade (ver, por exemplo, Steiner, 2006). Desde o Prémio Nobel da Paz recebido pela UE em 2012 até à comemoração do centenário da Primeira Guerra Mundial em 2014, os êxitos da integração europeia são medidos essencialmente em função do seu passado. Do mesmo modo, nos últimos anos, as iniciativas de apoio à cultura da UE têm-se focado particularmente na história e no passado, conforme evidenciado pela criação da Marca do Património Europeu em 2011. Assim, a apresentação de Portugal como uma “velha” nação e de Lisboa como uma cidade tão tradicional pode, na realidade, torná-los a ambos “mais europeus”. Paradoxalmente, o foco no património, em especial através do turismo, tem sido um elemento fundamental na modernização da cidade e do país desde 1994 – uma modernização que muitos encaram também como uma europeização.

Portugal, a Europa e o património em *Porto da Minha Infância*

A associação entre a ideia da Europa e a sua história também está presente no filme *Porto da Minha Infância* de Manoel de Oliveira (posteriormente referido como *PDMI* neste artigo), produzido no âmbito da celebração do Porto como Capital Europeia da Cultura em 2001. Manoel de Oliveira, o mais internacional de todos os realizadores portugueses, foi durante muitos anos celebrado em todo o mundo como o realizador mais velho do mundo em atividade, um *cliché* que perdurou até 2015, o ano da sua morte. O seu último filme, *O Velho do Restelo* (2014), estreou quando tinha 105 anos. Oliveira foi extraordinariamente prolífico ao longo de mais de 80 anos de carreira em que realizou mais de 50 filmes. Além da quantidade, os críticos e investigadores académicos reconhecem ainda a “qualidade” dos seus filmes, ou seja, aquilo que consideram ser um interesse genuíno e repleto de originalidade em explorar a linguagem do cinema – uma “criatividade cinematográfica” refrescante e empenhada, nas palavras de Randal Johnson (2007: 2).



Quando foi convidado a fazer um filme sobre o Porto, a cidade onde cresceu e viveu toda a sua vida, Oliveira, então com 93 anos, optou previsivelmente por focar especialmente as mudanças que a cidade sofreu, adotando um visual nostálgico e centrando a narrativa nas suas memórias de infância. Como o título do filme indica, em *PDMI*, Oliveira fala sobre a sua infância e vida nesta cidade do norte de Portugal; recorda espaços e lugares (por exemplo, a casa onde nasceu), pessoas e figuras-chave (incluindo amigos e familiares). *PDMI* usa imagens de arquivo, tal como excertos de alguns dos seus filmes mais antigos – incluindo *Douro*, *Faina Fluvial* (1931) e *Aniki-Bobó* (1942) – e jornais de atualidades cinematográficas, lado a lado com várias situações ficcionalizadas, numa tentativa de reconstituir as memórias do realizador. Este filme situa-se na fronteira entre o cinema *avant-garde* e o documentário, testando os limites da subjetividade, do realismo e da narrativa, algo que claramente o enquadra na definição de “filme-ensaio” avançada por Timothy Corrigan (2010).

Tal como Johnson afirma, o filme apresenta uma visão pessoal do Porto, “filtrada pela memória do realizador e assente em breves contrastes com a cidade de hoje, que é muito diferente daquela onde Oliveira cresceu” (2007: 119). *PDMI* adota, em várias sequências, uma estratégia narrativa baseada no “antes e depois”. Por exemplo, Oliveira usa as imagens de arquivo (fotografias e jornais de atualidades cinematográficas) e as filmagens contemporâneas para mostrar como as pequenas lojas de bairro se transformaram em lojas de grandes cadeias de vestuário. E, no local onde existia o Salão High-Life, fora posteriormente construído um novo cinema chamado Batalha – aquando do lançamento do filme, este cinema era um espaço protegido para a exibição de cinema independente, gerido pelo município. As comparações visuais entre o passado e presente, aliadas aos comentários de Oliveira sobre estas mesmas mudanças, na narração em *off*, tendem a atribuir um maior valor ao Porto que o realizador conheceu no passado. A cidade onde vivia em 2001 é frequentemente apresentada como menos especial e menos autêntica. Isto tem consequências não só para a percepção do Porto contemporâneo – com a personalidade da cidade a dissolver-se aparentemente numa ideia mais geral da metrópole europeia e global, e o Porto a ser apresentado como apenas mais uma cidade no mundo –, mas também para a percepção da história e do passado, enquadrados em termos muito positivos.

Existem várias cenas reconstituídas em *PDMI*, que ilustram eventos do passado narrados por Oliveira e invocam frequentemente a aura de uma época dourada. Por exemplo, Oliveira partilha com o espetador as memórias que tem das suas idas à ópera e ao teatro, e vemos também uma reconstituição ficcionalizada de um espetáculo de *Carmen*, seguida por uma reencenação da opereta *Miss Diabo*, com Maria de Medeiros e o próprio Oliveira a surgirem como atores no palco. A sequência termina com o



personagem de Oliveira (um ladrão) a cantar um fado. Num tom repleto de humor, esta cena é mais um exemplo da insistência de Oliveira na sua identificação pessoal com as histórias contadas no filme, ao mesmo tempo que evidencia a concepção do cinema de Oliveira como algo muito próximo da linguagem do teatro (ver, por exemplo, Johnson, 2007: 2-4). Interpretado pelo neto de Oliveira, Jorge Trêpa, vemos o realizador na sua adolescência numa sequência posterior do filme, encostado a uma janela a recordar melancolicamente os pastéis que costumava comer na Confeitaria Oliveira, outro estabelecimento comercial que já não existe. Enquadrada duplamente pela câmara de Oliveira e pela própria moldura da janela e narrada por duas vozes, a de Oliveira e a do seu neto, esta sequência é um exemplo-chave da forma como diferentes momentos da memória e períodos históricos distintos são reunidos através da montagem para transmitir a riqueza das memórias do realizador e a natureza diversa da cidade onde têm lugar.

Substituída por uma sensação de sensaboria e uniformidade no presente, a diversidade do Porto encontra-se no passado da cidade. Esta sequência é também um exemplo vívido da extensão do recurso a uma montagem nostálgica em *PDMI*. Por um lado, Oliveira recorda este Porto antigo, os seus espaços e costumes, com um claro carinho. Isto sobressai, em particular, no tom sereno da sua voz e na iluminação difusa empregue nestes momentos. Por outro, ao mostrar as diferenças entre passado e presente e ao destacar todas as mudanças ocorridas na cidade, *PDMI* também expressa uma grande sensação de perda. Apesar de muitas sequências neste filme terem um acompanhamento musical na banda sonora, aqui o foco é colocado no diálogo e deparamo-nos também várias vezes com o silêncio, a ausência de música e a voz a denunciar a inexistência de algo que outrora existira. Além de colocar o património cultural do Porto em destaque, este filme apresenta a cidade como também sendo, de certa forma, uma parte desse património. Ao demonstrar que a cidade não foi protegida, *PDMI* parece lançar um pedido para a sua conservação. Enquanto a ação de *Lisbon Story* decorre no presente, mas o filme debruça-se sobre o passado de Lisboa e Portugal (o qual compromete a natureza europeia da cidade e da nação), *PDMI* insiste no valor da história e do património cultural para destacar a natureza europeia do Porto.

Se Portugal, como uma nação europeia, foi o tema do filme de Wenders, o Porto, como uma cidade europeia, é o tema do ensaio cinematográfico de Oliveira. Enquanto os organizadores de Lisboa Capital Europeia da Cultura promoveram a ideia de um “Portugal europeu”, a comissão organizadora de Porto 2001 colocou uma ênfase muito maior no desenvolvimento local. Isto pode explicar-se, em parte, pelo facto de, após 20 anos como membro da UE, o entusiasmo em Portugal pela integração europeia ter começado a diminuir. Ao mesmo tempo, situada a mais de 200 km da capital da nação



e considerada a segunda maior cidade de Portugal, não surpreende que o Porto não funcione como uma sinédoque tão óbvia para o país e para a sua cultura, como Lisboa havia sido. Com o apoio dos fundos da Capital Europeia da Cultura, realizaram-se importantes trabalhos de regeneração urbana no Porto no período em torno de 2001, nomeadamente a criação de uma rede de Metro e o restauro da ligação por funicular a Guindais. Foram ainda reabilitados vários espaços públicos muito centrais, incluindo a Praça da Batalha e a Praça D. João I, reabertos diversos espaços culturais e construídas novas infraestruturas. Entre estas, encontram-se a Casa da Música, projetada pelo arquiteto neerlandês Rem Koolhaas – este projeto, que perdura como um símbolo da transformação da cidade, foi possivelmente o mais importante de Porto 2001 (ver, por exemplo, Marmelo, 2011).

Após a sua estreia no Teatro Rivoli no Porto e exibição em Lisboa e no resto do país, *PDMI* passou por festivais de cinema de todo o mundo, incluindo os festivais de Roterdão, Tessalónica e Buenos Aires. No decurso do filme, *PDMI* aborda a história de Portugal, bem como o património artístico do país, conforme podemos observar numa sequência onde se discute o regime do Estado Novo e o impacto que a censura teve no trabalho de Oliveira (ver, por exemplo, Rapfogel, 2008). São referidos artistas locais, incluindo Agustina Bessa-Luís (uma escritora que colaborou com Oliveira em vários filmes seus), Agostinho da Silva (um filósofo do Porto) e Adolfo Casais Monteiro (um poeta que morreu em exílio forçado no Brasil devido à sua oposição à ditadura). Apesar dos dois elementos centrais deste filme serem a cultura local e as memórias pessoais do realizador, o mesmo consegue transcender estas esferas aparentemente limitadas ao recorrer à linguagem do filme-ensaio. *PDMI* demonstra como os realizadores europeus continuam a investigar o passado e a usar o cinema para o fazer. No entanto, a receção crítica caracteristicamente negativa do cinema do património (Vidal, 2012: 1) é aqui substituída pelo selo de qualidade de Oliveira, um dos mais importantes autores no cânone do cinema de arte europeu (ver, por exemplo, Rosenbaum, 2008).

O momento em que a Europa mais se evidencia como um dos temas de *PDMI* ocorre numa sequência sobre Casais Monteiro. Sobre imagens de *O Desterrado* – uma escultura de António Soares dos Reis (outro artista do Porto) –, um maestro que havíamos visto no início do filme e uma reconstituição de cenas de época nas margens do Rio Douro, na narração em *off*, Oliveira lê o poema *Europa* de Casais Monteiro. Transmitido pela BBC em 1945, este texto espelha o estado de espírito do continente no período do pós-guerra. Refletindo sobre os horrores da guerra e a memória do Holocausto, Casais Monteiro expressa o seu desejo de uma maior solidariedade e paz entre as nações, referenciando assim diretamente o sonho da integração europeia (“Europa, sonho futuro, / se algum dia há-de ser!”). Apesar desta sequência



relativamente longa estabelecer a Europa como um dos temas do filme de Oliveira, mais do que comentar sobre a relação da cidade ou do país com a Europa, revela uma consciência europeia partilhada por um conjunto de intelectuais internacionais.

A sensibilidade europeia do Porto sobressai particularmente nas sequências que destacam a natureza cosmopolita da cidade. Ao contrário do Portugal provinciano apresentado em *Lisbon Story*, em *PDMI*, a sensibilidade boémia do Porto é apresentada conjuntamente com os seus circuitos mais intelectuais. Oliveira recorda e identifica-se com ambos: os cafés, os salões e os espetáculos de operetas; o mundo dos bilhetes de temporada para a ópera e os círculos literários e artísticos referidos anteriormente. Ao contrário de Wenders, que era essencialmente um turista em Lisboa, Oliveira viveu quase toda a sua vida no Porto e, como tal, tem um acesso direto a estes espaços, memórias e figuras locais. Trata-se, no entanto, de um acesso igualmente influenciado pela classe: Oliveira pertencia a uma família privilegiada e interessada na alta cultura. As formas culturais e artísticas valorizadas por Oliveira são também as “antigas”; ao contrário das novas lojas aqui apresentadas, deixam um legado e fazem parte do património europeu. A Europa é associada simultaneamente à história (e ao passado) e à alta cultura – estas são as principais características que também definem o Porto como uma cidade europeia.

Aos olhos de Oliveira, a modernização do Porto torna a cidade menos especial. Esta posição é muito semelhante à adotada por Wim Wenders, para quem a atração de Lisboa reside precisamente na sua “antiguidade”, algo que a distingue aparentemente do resto da Europa, mas que, na realidade, a torna apelativa à Europa através do binómio do turismo e património. Nestes dois filmes, sobressaem questões importantes e centrais da iniciativa Capital Europeia da Cultura, que surge aqui como um empreendimento essencialmente cosmético e de marketing, frequentemente centrado na imagem e nas aparências, mas nem sempre sustentado por uma verdadeira transformação. Uma análise de *Lisbon Story* e *PDMI* demonstra que a Capital Europeia da Cultura usa o cinema para promover uma imagem dos espaços celebrados – uma imagem debatível e muitas vezes contestada, tanto a nível nacional como internacional. Ambos os filmes também demonstram a importância da história e da cultura para a formação de uma ideia da Europa, debruçando-se em aspetos universais dos locais representados, que permitem estabelecer ligações com outras nações, em especial porque os aspetos da história e cultura aqui apresentados não são apenas seletivos, mas também incontestáveis. A terrível história de guerra, perseguições e destruição do continente, destacada, por exemplo, no poema de Casais Monteiro, é ignorada na ideia de Europa representada nestes dois filmes. Estes filmes promovem visões consensuais da Europa, relacionadas com a cultura, a arte e o espaço; e concentram-se na história



da Europa, mas debruçando-se unicamente nos momentos positivos e nostálgicos do passado.

Conclusão

Não surpreende que *Lisbon Story* e *PDMI*, enquanto filmes produzidos no âmbito da iniciativa Capital Europeia da Cultura, sejam assumidamente europeus. No entanto, nem todos os filmes feitos para outras cidades europeias anfitriãs no âmbito desta iniciativa apresentam um discurso sobre a Europa – tal não acontece, por exemplo, na homenagem de Terence Davies a Liverpool, *Of Time and the City* (2008). Apesar da construção da Europa também ser um tema recorrente no trabalho de Wim Wenders (veja-se, por exemplo, o seu envolvimento na iniciativa “A Soul for Europe” [Wenders 2006]) e da filmografia de Oliveira refletir frequentemente sobre o desenvolvimento do Mundo Ocidental, isto confirma a centralidade que a Europa, enquanto tema, tem tido no Portugal contemporâneo. Uma investigação mais aprofundada do cinema português deste período confirmaria a importância da Europa, como tema e também como oportunidade de apoio económico e expansão cultural.

A visão europeia de Portugal projetada por *Lisbon Story* e *PDMI* centra-se na oposição entre história e modernização, numa associação do passado à arte e na representação da cultura como uma característica-chave da natureza cosmopolita dos espaços representados. Ao associar o Portugal europeu ao passado, estes filmes parecem contrariar o desejo do novo que o país procurava satisfazer com a integração europeia. No entanto, trata-se de um passado específico. Quer esteja associada ao turismo (tendo, como tal, uma conotação comercial positiva) ou ao mundo da alta cultura (prestigante, por natureza), a história contribui para uma nova visão desta pequena nação periférica. Não é coincidência que alguns dos mais importantes realizadores do cinema contemporâneo tenham sido escolhidos para realizar estes filmes produzidos no âmbito da iniciativa Capital Europeia da Cultura. O perfil conceituado destes autores contribui para que Portugal se destaque pela positiva nos circuitos artísticos globais. Por exemplo, os organizadores de Guimarães Capital Europeia da Cultura em 2012 – uma pequena cidade no norte de Portugal com 50 000 habitantes – comissionaram filmes a realizadores como Manoel de Oliveira, Pedro Costa, João Botelho, Victor Erice, Aki Kaurismäki e Jean-Luc Godard.

Os dois filmes examinados neste artigo cumprem parcialmente os objetivos da iniciativa Capital Europeia da Cultura. Apesar de ambos destacarem a riqueza e diversidade das culturas europeias e o contributo da cultura para o desenvolvimento das cidades, já não é tão evidente que celebrem as características culturais partilhadas pelos europeus ou que aumentem a sensação de pertença de Portugal a uma área cultural



comum. *Lisbon Story* parece distanciar Lisboa do resto da Europa, ao destacar tão claramente as diferenças entre Portugal e, por exemplo, França e Alemanha, aquando da sua estreia. *PDMI* rejeita a Europa contemporânea como um projeto cultural interessado primeiramente na uniformização e encontra antes o verdadeiro multiculturalismo que valoriza no passado do Porto. Estes filmes confirmam a tensão entre uma nação que reconhece a sua condição periférica e, ao mesmo tempo, permanece atraída pela Europa, rejeitando, ainda assim, uma parte do que o projeto europeu significa. A Europa, enquanto tema, é formulada em relação ao espaço e tempo cinematográficos, variados e em transformação. Lisboa surge como uma cidade simultaneamente pitoresca e em construção; o Porto, outrora uma cidade de lazer e cultura, agora transformada num espaço de consumo pós-moderno. Uma pequena nação que produz um cinema que deixou de ser periférico descobriu, na sua associação com a Europa, a história e a cultura, uma oportunidade para escapar a um passado claustrofóbico e autocentrado, e alcançar uma posição extraordinariamente destacada no panorama mundial. Esta oportunidade, no entanto, teve os seus custos; e a sua excecionalidade está circunscrita pelos limites da integração europeia. A abertura à Europa contribui para uma identificação de Portugal com conceitos como o património, a tradição e a alta cultura. A associação à Europa funciona quase como uma nova força colonizadora – neste caso, uma força que oprime a nação –, com consequências culturais e económicas para a perceção de Portugal dentro e fora das suas fronteiras nacionais.

Além de testemunharem o fascínio de Portugal pela Europa após a sua viragem democrática, estes filmes também demonstram como a questão colonial foi esquecida e tem vindo a ser ignorada desde então. Nos últimos anos, foram produzidos alguns filmes sobre o trauma colonial (ver Overhoff Ferreira, 2012). Por exemplo, o contributo de Pedro Costa para *Centro Histórico* (Aki Kaurismäki, Victor Erice, Pedro Costa e Manoel de Oliveira, 2012), um dos filmes produzidos no âmbito da iniciativa Guimarães Capital Europeia da Cultura em 2012, encena, na figura de Ventura, um encontro explícito entre a Revolução de Abril e as antigas colónias – um tema posteriormente aprofundado por Costa em *Cavalo Dinheiro* (2014). Estes filmes materializam a hipótese de um interesse simultâneo na ideia europeia e no desenvolvimento de uma investigação pós-colonial sobre o passado e o presente, centrada no poder e nas relações entre continentes, nações e indivíduos. Do mesmo modo que a história da Europa não deve ser apenas uma narrativa das suas glórias e dos seus heróis passados, mas deve refletir, de uma forma crítica, os traumas do continente, sofridos e infligidos, a viragem de Portugal para a Europa também não deve apenas questionar o próprio significado da Europa, mas também os silêncios e vazios visuais no cinema e na cultura da nação relativamente ao



seu estatuto pós-colonial. O novo cinema português europeu deve ter espaço para uma dupla análise das forças pós-coloniais nos encontros culturais globais: entre Portugal e o mundo lusófono, por um lado, e entre Portugal e a Europa, como uma fonte de repressão neoliberal, pelo outro.

Bibliografia

CAMPOS, Alexandra. "Portugal é o 12º país do mundo com mais emigração". *Público*, 28 Outubro 2015. Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/portugal-e-o-12-pais-do-mundo-com-mais-emigracao-1712667> Acessado em: 7 Março 2016.

CORRIGAN, Timothy. "The Essay Film as a Cinema of Ideas". In GALT, Rosalind e SCHOONOVER, Karl. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2010. 218-237.

COSTA LOBO, Marina & MAGALHÃES, Pedro C. "Room for Manoeuvre: Euroscepticism in the Portuguese Parties and Electorate 1976–2005". *South European Society and Politics*, 16:01, 2011. 81-104.

ELLIOTT, Richard. *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Farnham: Ashgate, 2010.

GRAF, Alexander. *The cinema of Wim Wenders: the celluloid highway*. London & New York: Wallflower Press, 2002.

HOLTON, Kimberly da Costa. "Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital". *The Journal of American Folklore*, 111: 440, 1998. Special Issue: In Modern Dress: Costuming the European Social Body, 17th-20th Centuries. 173-196.

----- "Fado historiography: old myths and new frontiers". *P: Portuguese Cultural Studies* 0, 2006. 1-17.

JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Urbana: University of Illinois Press, 2007.

LEITÃO, Nicolau Andresen. "A Flight of Fantasy? Portugal and the First Attempt to Enlarge the European Economic Community, 1961-1963". *Contemporary European History*, 16:1, 2007. 71-87.

LEMIÈRE, Jacques. "Um centro na margem": o caso do cinema português". *Análise Social* 41:180, 2006. 731-765.

LOURENÇO, Eduardo. *A Europa Desencantada. Para uma mitologia Europeia*, 2ª Edição. Lisboa: Gradiva, 2005.

MACQUEEN, Norrie. "Re-defining the 'African vocation': Portugal's post-colonial identity crisis". *Journal of Contemporary European Studies*, 11:2, 2003. 181-199.

MARMELO, Jorge. "Porto 2001 mexeu mas pouco". *Público*, 9 Janeiro 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/local/noticia/porto-2001-mexeu-mas-pouco-1474321> Acessado em: 14 Abril 2016.

MAZIERSKA, Ewa & RASCAROLI, Laura. *Crossing new Europe: postmodern travel and the European road movie*. London: Wallflower Press, 2006.



MÓNICA, Maria Filomena. "Prós e Contras: Portugal: identificação de um país". In *Portugal: identificação de um país*. Lisboa: Relógio D'Água e RTP, 2006.

MOUTINHO, Isabel. *The colonial wars in contemporary Portuguese fiction*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

OVERHOFF FERREIRA, Carolin. *Identity and Difference – Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Vienna: Lit Verlag, 2012.

----- "1990-1999: Estabilidade, crescimento e diversificação". In CUNHA, Paulo & SALES, Michelle. *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo, SESI-SP, 2013.
RAPFOGEL, Jared. "An Ethical Cinema: An Interview with Manoel de Oliveira". *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 33:3, 2008. 18-21.

ROSAS, Fernando. "Portuguese Neutrality in the Second World War". In WILEY, Neville. *European Neutrals and Non-Belligerents during the Second World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 268-282.

ROSENBAUM, Jonathan. "The Classical Modernist". *Film Comment* 44:4, 2008. 45-50.

SOUSA SANTOS, Boaventura. "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity". *Luso-Brazilian Review* 2, 2002. 9-43.

STEINER, George. *Una Certa Idea di Europa*. Milano: Garzanti, 2006.

VIDAL, Belén. *Heritage Film: nation, genre and representation*. London; New York: Wallflower, 2012.

WENDERS, Wim. "Giving Europe a Soul?". Discurso, Conferência "A Soul for Europe", 17-19 Novembro 2006. Disponível em: <http://www.asoulforeurope.eu/category/mediabox/wim-wenders>. Acessado em: 16 Maio 2016.

Submetido em 15 de outubro de 2019 / Aceito em 28 de outubro de 2019.