

DANIEL RIBAS

Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo

**Uma dramaturgia
da violência: os filmes
de João Canijo**

IMPRENSA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

<http://imprensa.ihc.fcsh.unl.pt>

Conselho Editorial

Paulo Jorge Fernandes (Coord.)

Luís Trindade

Álvaro Garrido

Maria João Vaz

Maria Alexandre Lousada

Coordenação executiva

Bruno Bêu

Inês Castaño

Ivo Veiga

1ª edição: Junho de 2019

© 2019 Daniel Ribas

Revisão

Bruno Bêu

Design

Raquel Pinto, *design e direcção de arte*

Ana Braga, *design*

ISBN: 978-989-8956-09-5

Depósito legal n.º 456391/19

Versão impressa da responsabilidade de
Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, S.A.

Tiragem

200 exemplares



Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada online e licenciada segundo uma licença Creative Commons de Atribuição Não Comercial – Sem Derivações 4.0 Internacional (CC-BY-NC-ND 4.0).

Financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito dos projetos UID/HIS/04209/2013 e UID/HIS/04209/2019.

DANIEL RIBAS

Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo

ÍNDICE

Prefácio de Tiago Baptista vii

INTRODUÇÃO ix

I PARTE

SOBRE A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA CULTURA PORTUGUESA 15

1 A identidade e os estudos culturais 15

2 A identidade nacional e a nação 20

3 Discursos sobre a identidade nacional portuguesa 28
Representações culturais portuguesas: Literatura,
História, Antropologia 29

**4 A encruzilhada da história: sintomas do imaginário português
do salazarismo aos nossos dias 42**
Representações culturais do Estado Novo 43
Elaborações contemporâneas das representações culturais:
Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos 56
Os imaginários conflituantes 57
O legado do salazarismo 62
A mentalidade: o recalcado, a não-inscrição e o medo 65
Críticas à imagem mítica: para o aprofundamento dos
problemas epistemológicos 72

5 Uma representação cultural: ilusão, família e violência 80

II PARTE

A IDENTIDADE NACIONAL NOS FILMES DE JOÃO CANIJO .. 91

1 Aspetos metodológicos e definição do objeto de estudo. 92

**2 A identidade nacional nos filmes de João Canijo:
a dimensão narrativa. 96**
Um diálogo com o Estado Novo em *Fantasia Lusitana* 98

ÍNDICE

A organização familiar e a violência nos filmes de ficção: um modelo narrativo	119
<i>Identities em transição em Três Menos Eu e Filha da Mãe</i>	125
<i>Família em degradação: de Sapatos Pretos a Sangue do Meu Sangue</i>	131
A dramaturgia da violência: uma leitura de elementos da tragédia grega e do melodrama americano	142
<i>A violência enquanto fenômeno cultural</i>	143
<i>A tragédia grega e o melodrama cinematográfico</i>	148
A dramaturgia da violência: uma nova proposta.	161
<i>A dramaturgia da violência através da tragédia grega e do melodrama americano: um comentário cultural</i>	161
<i>O paradigma da violência no modelo narrativo dos filmes</i>	167
<i>O papel do incesto na violência familiar.</i>	175
3 A identidade nacional nos filmes de João Canijo:	
a dimensão estética	180
Sobre o realismo no cinema	181
Um método de aproximação e investigação	187
<i>A aproximação aos lugares.</i>	187
<i>A aproximação às personagens.</i>	191
A identidade nacional através das características estéticas dos filmes . .	196
<i>Kitsch, cultura pop e excesso</i>	196
<i>Um mundo sombrio e excessivo</i>	204
<i>Opressão e claustrofobia na casa de família</i>	216
<i>Outros elementos da mise-en-scène nas casas de família: a televisão</i>	224
<i>Outros elementos da mise-en-scène nas casas de família: as referências religiosas.</i>	231
<i>Um quotidiano banal e simbólico: aspetos documentais e o realismo observacional</i>	237
A dramaturgia da violência a partir de um olhar realista	252
4 Conclusão: João Canijo, um autor português	259
Melodrama e realismo no discurso sobre a identidade	259
João Canijo no cinema português.	264
Bibliografia.	273

PREFÁCIO

O campo da história do cinema em Portugal tem assistido a um desenvolvimento notável ao longo dos últimos vinte anos. Tendo tido lugar, no plano internacional, entre os anos 1970 e 1980, a entrada dos estudos fílmicos na universidade portuguesa remonta aos anos 1990. A partir da década seguinte foram criadas várias disciplinas e os primeiros cursos universitários, multiplicaram-se os projetos de investigação de mestrado e doutoramento e surgiram as primeiras conferências e revistas especializadas. A entrada na universidade significou o questionamento das primeiras obras de síntese, herdeiras da tradição da crítica cinéfila e, por isso, sobretudo atentas à evolução estética do cinema português em detrimento das suas circunstâncias de produção e receção. Por outro lado, o processo de autonomização e legitimação dos estudos fílmicos em Portugal foi um processo que dependeu da apropriação de métodos tomados de empréstimo de outras áreas do saber como os estudos culturais, as teorias da comunicação e a história, que reorientaram a disciplina para uma conceção da obra fílmica enquanto produto de um contexto histórico, cultural e socioeconómico.

A investigação doutoral de Daniel Ribas sobre a obra do realizador João Canijo agora publicada em livro não só se inscreve neste processo de reconfiguração universitária dos estudos fílmicos em Portugal, mas é também um dos exemplos mais produtivos da fertilidade metodológica deste campo do saber. Tendo um papel secundário nas histórias do cinema português e uma receção crítica discreta, os filmes de Canijo mereciam uma investigação deste fôlego, capaz de ressaltar o seu interesse enquanto discurso cinematográfico e, também, cultural, sobre a sociedade portuguesa contemporânea. Afastando-se das armadilhas do género biográfico e do chamado “cinema de autor”, este livro toma antes como ponto de partida a análise destes filmes como “terreno de debate da identidade portuguesa”, mobilizando conceitos teóricos de autores como José Gil ou Eduardo Lourenço para perscrutar a sobrevivência de formas de dominação patriarcal e de violência sistémica oriundas do salazarismo no seio da família, vista como microcosmos das tensões e transformações da sociedade portuguesa contemporânea. Estas ferramentas teóricas são habilmente combinadas com análises narrativas e formais que trazem à luz os mecanismos da “dramaturgia da violência” que o autor identifica como característica chave do cinema de Canijo. Iluminando-se reciprocamente,

as análises da construção e interação de personagens e lugares, do uso da cor, da luz e do som, dos conceitos de “não-inscrição” ou de “recalcado”, assim como as extensões intertextuais com o universo da tragédia grega antiga ou do melodrama cinematográfico norte-americano, revelam a omnipresença da violência no cinema de Canijo como a premissa comum da manutenção do *status quo*, a única estratégia para o subverter e o meio para invariavelmente refundá-lo. Deste modo, os filmes de Canijo oferecem uma interpretação paradigmática das forças de poder que caracterizam as relações de género e de classe na sociedade portuguesa ao longo das décadas de 1990 e 2000, período correspondente à produção dos filmes analisados.

Salta à vista, neste livro, a forma como o autor se deixou guiar pelas propostas de interpretação saídas do trabalho próximo sobre os filmes, ao invés de lhes aplicar uma grelha teórica de leitura pré-concebida. É boa prova disso o cuidado empregue na identificação de exceções e contradições nos próprios filmes, assim como de mudanças significativas que justificam o reconhecimento de diferentes etapas nos filmes de Canijo. O recorte de uma dessas etapas faz-se no crescente reforço da indistinção entre os modos de representação da ficção e do documentário, pedra de toque do método de longa preparação observacional e de trabalho com os atores que caracteriza os filmes mais recentes de Canijo, mas que também permite aproximá-lo de uma tendência mais abrangente do cinema português feito desde os anos 1990 e que o autor descreve, numa expressão feliz, como aquele cinema predisposto a que “o aparato fílmico receba as contradições do próprio real”. Defendendo o realismo observacional de Canijo enquanto vontade de contágio pela realidade que não abdica de se dar a ver como “cinema de representação do mundo”, o autor esclarece um dos aspetos porventura mais controversos da receção crítica do realizador, mostrando no mesmo passo que o trabalho académico não só se alicerça sempre profundamente no mundo social, mas também produz alguns dos seus melhores resultados quando abraça as paixões cinéfilas como modo de conhecimento e de partilha da experiência cinematográfica.

Tanto pela riqueza das interpretações que oferece sobre o cinema de Canijo e a sociedade portuguesa contemporânea, como pela sua própria riqueza metodológica, este livro interessará aos mais variados leitores e será relevante para diversas áreas do saber, ao mesmo tempo que instala um modelo exemplar para os estudos fílmicos em Portugal.

Tiago Baptista
 Julho de 2018

Introdução

“[Na cultura pós-25 de Abril] qualquer coisa de novo parecia desenhar-se em Portugal. Era só falta de memória e, provavelmente graças a ela, uma vez o falso e o verdadeiro pânico passados, voltámos, quase sem transição, se não aos «antigos tempos», aos mesmos caseiros e deliciosos negócios públicos, instituídos pouco a pouco como uma festa permanente”.

Eduardo Lourenço¹

O cinema, enquanto construtor de imagens e sons, como veremos durante este livro, é um lugar privilegiado para produzir representações nacionais. Aliás, o cinema tem feito parte da discussão sobre o lugar das identidades nacionais desde que nasceu e tem participado ativamente no debate contemporâneo. O imaginário do mundo é também influenciado pelas imagens em movimento, que fazem parte da vida diária dos indivíduos durante o último século.

Desde que iniciámos o percurso de investigação científica que nos interessou o cinema português, enquanto terreno que debate a identidade portuguesa. Sempre sentimos, nesse caminho, que o estudo do cinema contemporâneo é muito aliciante enquanto representação de um mundo que está a ser construído e debatido. Para além do mais, a intuição levava-nos a perceber as mudanças estruturais e subliminares do cinema português das últimas duas décadas. Um assunto que vamos procurar investigar neste livro.

Dentro do panorama do cinema português contemporâneo, a nossa escolha recaiu no cineasta João Canijo. Por um lado, ele é um dos representantes mais importantes da mais recente geração. Por outro, os filmes que realizou durante a última década foram recebidos com atenção crítica e uma profusa presença em festivais internacionais. Além do mais, o seu cinema é marcadamente influenciado por tendências contemporâneas e um enfoque numa narrativa dramática que o afastam de uma certa tradição do cinema português mais facilmente distinguível em realizadores como Pedro Costa e Teresa Villaverde.

Desde o início que consideramos que este interesse pelo cinema português e por João Canijo se deveria cruzar com assuntos pertinentes do mundo contemporâneo, sobretudo as alterações das dinâmicas sociais

1 Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 2.^a ed. (Lisboa: Gradiva, 1999), 77.

promovidas pela crescente globalização, através das trocas comerciais e dos fluxos migratórios, temáticas abordadas pelo cineasta. Além disso, partindo de um lugar nacional – o Portugal contemporâneo – enquanto zona de investigação, é-nos exigido um olhar crítico com o paradoxo temporal do imaginário português. As transformações globais tiveram também um impacto fundamental nesse imaginário e consideramos que a nossa investigação deveria ser colocada no centro desse debate.

Outra das razões para enfrentar o tema, foram as evidentes alusões a um certo retrato de Portugal que o cinema de João Canijo promove. Como iremos ver, a receção crítica, a que já nos referimos, sempre insistiu nessa ideia central. Para além disso, as aparições públicas do realizador reforçaram uma ideia: os seus filmes constroem-se como discursos sobre um país. Era, por isso, importante tentar perceber a dinâmica interna desta filmografia, comparada com as mais recentes formulações teóricas e debates sobre as representações culturais portuguesas. Foi sempre, desde o princípio, notória a relação do pensamento de João Canijo com a história recente de Portugal, desde o salazarismo aos nossos dias. Esse discurso era tão evidente, que, muitas vezes, era verbalizado com uma certa ferocidade contra o país. Por exemplo, quando foi entrevistado depois do lançamento de *Fantasia Lusitana*, respondeu, desta forma, à pergunta “Como é que se sente em Portugal?”:

Estou a ficar velho, se fosse mais novo continuava a pensar em emigrar. Deixei de ter televisão há dois anos, só vejo filmes à noite e há dez anos que só leio o *El País*. Não saio, sou eremita. O que se passa connosco? Acho que está a resvalar a falta de capacidade e de classe dos políticos portugueses. Apesar de tudo, há uma grande diferença entre o Sócrates e o Guterres. Acho que isto não tem cura. Mas interessa-me muito pouco...²

Como se pode perceber pelo discurso que transcrevemos, há uma espécie de mal-estar no contexto político e social português, que extravasa mesmo para uma especulação futura: “Isto não tem cura”. Assim, o discurso público de João Canijo foi sempre próximo de um diagnóstico da cultura portuguesa e do que é ser português no tempo contemporâneo.

2 Cit. in Vasco Câmara, “João Canijo: «Acho Que Isto Não Tem Cura»”, *Público — Ípsilon*, 22 de abril, 2010, 9.

Por exemplo, noutra entrevista, o cineasta alonga-se um pouco mais na caracterização de um carácter português:

Há uma grande semelhança entre o português e o americano do *midwest* (...): uma semelhança na mitificação por desconhecimento, por ignorância. É uma incapacidade de olhar para si próprio e de olhar para a realidade do português. Isso perdura e vai perdurar e tem tudo a ver com a maneira como persiste a propaganda salazarista.³

Assim, o discurso público de João Canijo já sinaliza uma vontade de procurar os aspetos caracterizadores da identidade nacional. Apesar deste discurso ter sido analisado, foi abandonado de forma a esta investigação se concentrar, sobretudo, naquilo que estes filmes devolvem enquanto *textos artísticos* que constroem um imaginário cultural.

Houve, neste caminho, algumas pistas teóricas que perseguimos, mas depois abandonámos. Isso aconteceu, principalmente, com a tragédia grega. O realizador também sempre sinalizou a utilização das tragédias gregas como estruturadoras de alguns destes filmes. Poderia ser um caminho possível – uma análise exaustiva e transcultural dos arquétipos gregos para a realidade contemporânea – mas pareceu-nos um desvio da questão essencial deste livro: a (des)construção de um imaginário cultural português no conjunto destes filmes. Mantivemos uma referência central das tragédias gregas, mas abandonámos a ideia de comparação exaustiva entre estes diferentes textos.

Assim, procedemos a uma estruturação de livro em dois grandes capítulos, que nos permitem dialogar entre dois eixos essenciais: (1) as representações culturais portuguesas de um ponto de vista histórico; (2) a relação entre as representações culturais com a obra de longa-metragem de João Canijo.

No primeiro capítulo, vamos efetuar a revisão do estado da arte no campo da identidade nacional. Num primeiro momento, acercar-nos-emos da identidade enquanto conceito-chave dos estudos culturais e do debate mais recente sobre as transformações do conceito nas últimas décadas. Depois, procuraremos estabelecer uma ligação da identidade nacional enquanto uma das identidades a que um sujeito se pode ligar. Tentaremos

3 Cit. in Daniel Ribas, “Identificação de Um País - Entrevista a João Canijo”, in *Puro Cinema: Curtas Vila Do Conde 20 Anos Depois*, ed. Daniel Ribas e Miguel Dias (Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL, 2012), 115.

proceder a uma investigação histórica da identidade nacional e da nação, procurando sinalizar as recentes transformações nas identidades nacionais. De seguida, entraremos na discussão da identidade nacional portuguesa, pesquisando quais foram as representações culturais construídas durante os dois últimos séculos. Finalmente, jogaremos parte importante da nossa leitura teórica ao analisar aquilo que designamos a “encruzilhada da história”, fazendo uma análise às representações culturais do salazarismo e as elaborações contemporâneas da identidade nacional, a partir de Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos. Chegaremos ao final do capítulo esclarecendo uma certa representação cultural, baseada na família, na ilusão e na violência.

No segundo capítulo deste livro, entraremos em grande plano ao nosso caso de estudo: as oito longas-metragens de João Canijo, produzidas entre 1987 e 2011. O nosso foco essencial é debater a representação da identidade nacional nestes filmes. Mais uma vez, vamos fazer uma divisão estrutural na análise: primeiro uma dimensão narrativa, depois uma dimensão estética. Esta dupla perspectiva orienta o nosso discurso por forma a darmos conta de diversas camadas de interpretação. Iniciaremos o nosso argumento dando conta de um diálogo explícito com o legado salazarista, em *Fantasia Lusitana*. Logo de seguida, pretendemos propor uma centralidade diegética na família e um determinado modelo narrativo que encontramos num núcleo específico dos filmes de ficção. Como corolário da primeira parte desse capítulo, discutiremos aquilo que propomos como a dramaturgia da violência, em que, sucessivamente, apresentaremos tanto uma análise às representações culturais portuguesas como uma intertextualidade evidente destes filmes com as tradições da tragédia grega e do melodrama americano, ambos adaptados por João Canijo. Na segunda parte deste capítulo, pretendemos dar conta da forma como estes filmes olham para a realidade que filmam, através de uma análise estética. Neste aspeto, pretendemos dividir a discussão em blocos estruturantes que comunicam com a identidade nacional. Durante toda esta análise, iremos também dialogar com a complexa questão do *realismo* cinematográfico que, para além de ser um debate histórico nos estudos fílmicos, foi recuperado no cinema contemporâneo. João Canijo é um dos representantes desta nova vaga realista. Não terminaremos o segundo capítulo sem uma necessária conclusão deste livro, fazendo dialogar tanto as componentes narrativa e estética, como colocando o cineasta no contexto da tradição do cinema português.

O livro a que nos abalançamos é um caminho árduo e complexo que pretende dar conta de uma expressão artística. Como tal, deverá sempre levar-se em linha de conta o lugar do analista e a sua subjetividade. Consideramos, no entanto, que as ferramentas que usamos para uma comparação cultural são suficientes para garantir um olhar informado e atento à natureza múltipla e contraditória de uma expressão humana.

Uma nota final para dar conta que este texto é o resultado direto da dissertação de doutoramento defendida em 2014, mas com alterações significativas para o formato editorial de livro.

Sobre a questão da identidade nacional na cultura portuguesa

1. A IDENTIDADE E OS ESTUDOS CULTURAIS

As últimas décadas, da modernidade tardia, permitiram acelerar novas dinâmicas identitárias. Dessa transformação, surgiu um conjunto de novos estudos que redefiniram o conceito de identidade. De seguida, analisaremos esses conceitos e essas transformações, de forma a clarificarmos o lugar epistemológico em que nos colocamos. Sabemos que o conceito de identidade convoca demasiados *lugares comuns* e este capítulo pretende esclarecer o debate recente: o lugar onde nos colocamos — os estudos culturais — tem trazido essa discussão para o cerne do entendimento dos sistemas culturais contemporâneos. A questão não é de fácil compreensão, porque precisamente se coloca em dúvida permanente. Ou, como afirma Boaventura de Sousa Santos, “a questão da identidade é (...) semifictícia e seminecessária. Para quem a formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária”.¹ Por isso, a identidade cultural pertence a um lugar de intensas lutas culturais, que implicam questões diversas como a memória histórica, a política, a economia ou a sociedade. Os últimos debates têm também sugerido que o lugar do sujeito, na contemporaneidade, perdeu um certo estatuto. Como argumenta o eminente teórico dos estudos culturais, Stuart Hall, o lugar da identidade está fragmentado, exposto a uma crise sem precedentes.² Parece-nos, deste ponto de vista, ser essencial fazer uma revisão deste debate atual sobre o conceito de identidade para estabelecermos alguns conceitos operativos para o nosso objeto de estudo, bem como uma generalização do panorama epistemológico.

Para entender a identidade enquanto conceito, devemos, necessariamente, ligá-lo ao conceito de diferença. Isto é, a identidade só se constrói a partir da diferença: não faria sentido afirmarmos uma identidade sem supor as categorias negativas daquilo que ela não é. A identidade é, assim, a afirmação de algo — uma positividade — enquanto a diferença

1 Boaventura de Sousa Santos, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 8.a ed. (Porto: Afrontamento, 2002), 119.

2 Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001); Stuart Hall, “Introduction: Who Needs «Identity?»”, in *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay (London: Sage Publications, 1996), 1–18; Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, in *Identity, Community, Culture, Difference*, ed. J. Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1990), 222–237.

pressupõe um contraste pela negatividade: “As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis.”³ Para Tomás Tadeu da Silva, a diferença deve aqui ser entendida como processo, isto é, a identidade e a diferença surgem de um processo de diferenciação produzido nas relações sociais: “[É] preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual tanto a identidade quanto a diferença (compreendida, aqui, como resultado) são produzidas. Na origem estaria a diferença — compreendida, agora, como ato ou processo de diferenciação.”⁴ É importante, por isso, considerar a identidade e a diferença no contexto de um mundo social e cultural e nas relações produzidas no seu interior. Isto é, elas são continuamente produzidas no devir do tempo e, nesse sentido, nunca podem ser entendidas fora dessa dinâmica contínua de um processo: “A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas de um mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais.”⁵

Stuart Hall considera possível construir uma visão histórica da identidade que permita entender de que forma o conceito se foi modificando ao longo do tempo.⁶ Para o autor, a identidade, do ponto de vista do sujeito, passou por três fases que dão conta da progressiva alteração nos seus modos de percepção e representação, implicadas, ainda, nas alterações do contexto social das diferentes épocas históricas: (a) sujeito do Iluminismo, (b) sujeito sociológico e (c) sujeito pós-moderno. Segundo o autor, a identidade é cada vez mais fragmentada, sobretudo no capitalismo tardio:

A identidade torna[-se] (...) uma «celebração móvel»: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume

3 Tomaz Tadeu da Silva, “A Produção Social da Identidade e da Diferença”, in *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, ed. Tomaz Tadeu da Silva (Petrópolis: Editora Vozes, 2000), 75.

4 Silva, 76.

5 Silva, 76.

6 Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, 10.

identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um «eu» coerente.⁷

É, por isso, que a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”.⁸ Este novo sujeito, que encerra a crença num “sujeito auto-sustentável”, é o resultado de um conjunto de inquietações em diferentes áreas do saber: a psicanálise enquanto disciplina com a função histórica de desintegrar o eu cartesiano em múltiplas identidades individuais conflituantes; a investigação arqueológica protagonizada por Michel Foucault que realça a submissão do sujeito às ordens discursivas e disciplinares; ou mesmo a linguística pós-estruturalista que recusa a oposição binária.⁹ A confluência destas diversas investigações, realizadas ao longo do último século, produz um “descentramento do sujeito”, resultando na noção da fragmentação da identidade.

Como vimos, o conceito de diferença é importante para o entendimento da identidade. Para Hall, no contexto de uma profunda revisão pós-estruturalista da linguagem, é necessário convocar o neologismo de Jacques Derrida — a *différance* — para dar conta de que a diferença perdeu o seu sentido binário, carregado de hierarquias de poder, dando lugar a uma contínua procura pelo sentido, aqui exposto como um *traço*, cujo sentido total nunca será alcançado. A *différance* pressupõe um diferimento, um sentido sempre adiado. Este traço, uma espécie de posicionamento de equilíbrio, é sempre contingente.¹⁰ Sendo a identidade e a diferença um resultado cultural, elas estão dependentes da linguagem, exposta agora como uma estrutura instável: “o processo de significação é fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante (...) [, por isso,] a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade”.¹¹ A identidade é, assim, como já referimos, entendida sempre “em processo”. É nesse sentido que “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento”.¹²

No entanto, não podemos deixar de ter uma posição vigilante, porque, sendo a identidade (e a diferença) um produto das relações sociais, ela é

7 Hall, 13.

8 Hall, 13.

9 Cf. Hall, 35–46.

10 Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, 229–30.

11 Silva, “A Produção Social da Identidade e da Diferença”, 80.

12 Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, 38.

também resultado de fortes relações de poder. Como vimos, afirmar uma identidade é estabelecer uma diferença e isso implica um posicionamento numa hierarquia. Portanto, inclui e exclui, em processos de poder disseminados e invisíveis, que produzem, muitas vezes, aquilo que é classificado como “normal”, numa força incontável na sociedade: “a força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade”.¹³ Daí que afirmar uma identidade nas relações sociais conduza a um processo de normalização, cuja força reside também no facto de se desenvolver de forma subtil e imperceptível em direção a uma categorização. Por isso mesmo, a “força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente com *a* identidade”.¹⁴

Manuel Castells propõe, por isso, uma divisão em três diferentes formas de construir a identidade que refletem as diferentes relações de poder: a legitimadora, a de resistência e a de projeto.¹⁵ Se a primeira se define pelas instituições dominantes, a segunda parte de grupos estigmatizados e marginalizados cuja identidade é construída pela diferença e resistência contra a identidade dominante. No terceiro caso, a identidade de projeto parte de uma identidade de resistência, mas propõe uma alteração da estrutura social, pondo em causa a identidade legitimadora. Assim, o mundo contemporâneo constrói um sentimento de crise e de fluidez identitária que são resultado de diferentes alterações, sobretudo através dos processos que resultam da globalização, que transformam as identidades nacionais:

As mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e económicas no mundo contemporâneo colocam em relevo as questões da identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas. Mesmo que o passado que as identidades atuais reconstroem seja, sempre, apenas imaginado, ele proporciona alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza. (...) Enquanto, nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes

13 Silva, “A Produção Social da Identidade e da Diferença”, 83.

14 Silva, 83.

15 Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society, and Culture*, Vol.2, *The Power of Identity*, 2.a ed. (Oxford: Wiley-Blackwell, 2010), 7–8.

identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise da identidade no mundo contemporâneo.¹⁶

Como vimos, a identidade não pode ser entendida como um lugar de permanência. Para além disso, é uma construção a partir de discursos disponíveis. Stuart Hall usa, por isso, o conceito de “sutura” entre “os discursos e as práticas que tentam nos «interpelar» (...) para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares” e, por outro lado, “os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode «falar»”. Em suma: “as identidades são (...) pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”.¹⁷ Esta posição-de-sujeito no interior dos discursos é construída através da “articulação”, isto é, o sujeito investe nessa posição, num sentido de uma “identificação”.¹⁸ Há, assim, um complexo processo em que diferentes identidades interpelam os sujeitos, procurando estabelecer ligações, mesmo que temporárias. Estas identidades são muitas vezes normalizadoras e o seu processo discursivo é, nas práticas sociais, impercetível. O sujeito identifica-se com esse discurso até pela prática da diferença, permitindo determinar contrastes com outras identidades.

Procurámos apresentar aqui o debate acerca da definição da identidade. Ao entender os problemas envolvidos, podemos agora discutir uma das identidades mais disputadas: a identidade nacional. O sentimento de pertença a uma comunidade nacional é também um campo problemático de criação de diferenças e de negociações de poder. É também um elemento decisivo desta investigação, porque queremos discuti-lo no contexto da obra de João Canijo. Também procuraremos introduzir o conceito de identidade cultural, complicando a identidade nacional numa complexa elaboração de elementos sociais e culturais.

16 Kathryn Woodward, “Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual”, in *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, ed. Tomaz Tadeu da Silva (Petrópolis: Editora Vozes, 2000), 24–25.

17 Stuart Hall, “Quem Precisa de Identidade?”, in *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, ed. Tomaz Tadeu da Silva (Petrópolis: Editora Vozes, 2000), 111–12.

18 Hall, 112.

2. A IDENTIDADE NACIONAL E A NAÇÃO

Vimos, no subcapítulo anterior, a forma como o sujeito dialoga com as identidades, promovendo um processo de identificação. Essa posição-de-sujeito é colocada no mundo através dos discursos, que mais não são do que representações culturais. Ou seja, é pela representação que o sujeito se integra nas significações e nos sistemas simbólicos; é “por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”.¹⁹ Chegamos, por isso, ao âmago do conceito de identidade *cultural*. Como vimos, para Hall é um discurso construído, em que o sujeito se posiciona por meio da identificação. Ela não tem uma essência e, por isso, surge da memória ou da narrativa histórica:

As identidades culturais são pontos de identificação, pontos instáveis de identificação ou sutura que são construídos dentro dos discursos da história e da cultura. Não uma essência, mas um *posicionamento*. Por isso, é necessário haver uma política da identidade, uma política de posicionamento, que não tem nenhuma garantia absoluta numa «lei de origem» transcendental e sem problemas.²⁰

Neste sentido, a identidade individual é sempre o resultado de uma representação cultural, o jogo contingente entre diferentes grupos sociais e situações históricas, que permitem uma identificação do sujeito (por processos interiores e, muitas vezes, não conscientes). Esta representação tem um papel determinante no jogo identitário, já que “a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder”.²¹ Também Boaventura de Sousa Santos acentua esta ideia de identidade cultural como processo de identificação:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-africano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo

19 Woodward, “Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual”, 17.

20 Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, 226.

21 Silva, “A Produção Social da Identidade e da Diferença”, 91.

de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso.²²

O decorrer do tempo produziu modificações neste sentimento de pertença a uma identidade cultural, misturando-se, a partir de certo momento histórico, com a ideia de cultura nacional, pressupondo uma entidade institucional, o Estado, dotada de poder, que participa nesse diálogo contingente das identidades. Isto é, a identidade cultural surge, sobretudo nos discursos do senso-comum, estreitamente ligada com o conceito da identidade nacional e com uma entidade política e cultural: a nação. Foi também neste sentido cultural que Benedict Anderson propôs o seu conceito de “comunidade imaginada”, sobre o qual falaremos neste subcapítulo.²³

É decisivo, neste momento, fazermos um pequeno historial da forma como este conceito estruturador do pensamento contemporâneo — a identidade nacional — surgiu com a força que atualmente tem na representação social e cultural dos sujeitos. Para esta transformação histórica foi decisiva a afirmação do conceito de Estado-Nação em finais do século XVIII, cuja história remonta à Revolução Francesa, mas também a um movimento internacional difuso,²⁴ no qual se destacam a autodeterminação das colónias europeias na América do Sul e a declaração de independência dos Estados Unidos da América.²⁵ Este movimento de afirmação procurou, de uma forma sustentada e com diferentes estratégias, construir comunidades de pertença — a nação — pressupondo a construção e existência de uma identidade nacional. Este debate sobre a história da nação inicia-se ainda no século XIX,²⁶ sobretudo com uma visão positivista do Estado como dando uma sequência orgânica a uma nação. O primeiro historiador

22 Santos, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 119.

23 Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo* (Lisboa: Edições 70, 2012).

24 Como nota Vicent P. Pecora, outros autores também remontam o nascimento do movimento de criação dos estados-nação à Reforma Protestante do século XVII, cujo ação pôs em causa a hegemonia do Catolicismo Romano e do Papa. In “Introduction”, *Nations and Identities: Classic Readings* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2001), 12–13.

25 Timothy Brennan, “The National Longing for Form”, in *Nation and Narration*, ed. Homi Bhabha, 7.a ed. (New York: Routledge, 2000); Pecora, “Introduction”, 10–12; Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, 254–55.

26 Cf. Pecora, “Introduction”, 22–24.

a colocar a questão da nação no contexto de um devir histórico é Ernest Renan no influente texto *What is a Nation?* (1882), onde escreve sobre o carácter histórico, moderno e contingente da nação, propondo que a “nação moderna (...) [seja], por isso, um resultado histórico de uma série de factos convergentes”.²⁷ Considera-se, assim, que a identidade nacional deve ser considerada como uma construção complexa que interliga diferentes elementos: o território, a cultura (de que a língua é fator dominante), os fundamentos étnicos, a economia ou aspetos político-legais.²⁸

O debate histórico sobre o nascimento da nação moderna e as origens da identidade nacional foi marcado por duas vias opostas sobre a história de formação das nações: a “primordialista” e a “modernista”.²⁹ Nas palavras de Vicent P. Pecora, esta foi uma discussão entre uma primeira corrente que defende “a pretensão que a etnicidade e a história étnica tiveram um papel preponderante na construção do moderno estado-nação”; e outra que, por outro lado, considera que “o capitalismo, a indústria e as comunicações modernas foram os principais responsáveis pelo advento do estado-nação”.³⁰ Provavelmente no exterior deste debate intenso entre historiadores — muito denso, tendo em conta as fontes históricas díspares e a diversidade de propostas históricas na geografia mundial —, está uma aproximação mitigada entre as duas visões, apenas ressaltando aspetos diferentes nas suas visões particulares das histórias. Por exemplo, Anthony Smith, um dos defensores da corrente primordialista, destaca um fundo étnico no nascimento de um sentimento nacional, mas com considerações particulares sobre o que entende em relação às *ethnies*: “[as etnias] são constituídas, não por linhas de descendência de sangue, mas por um sentido de continuidade, memória partilhada e destino coletivo, isto é, por uma linha de afinidade cultural, incorporada em mitos, memórias, símbolos e valores, preservados numa determinada unidade cultural de uma população.”³¹

27 Ernest Renan, “What Is a Nation?”, in *Nation and Narration*, ed. Homi Bhabha (New York: Routledge, 2000), 11–12.

28 Cf. Anthony D. Smith, *National Identity* (London: Penguin Books, 1991), 15.

29 Para uma história desta discussão ver a introdução de Vicent P. Pecora em *Nations and Identities: Classic Readings*, 1–42.

30 Pecora, “Introduction”, 25.

31 Smith, *National Identity*, 29.

Uma das grandes contribuições para este debate — que podemos considerar de síntese entre as diferentes propostas anteriores³² — foi a protagonizada pelo historiador Benedict Anderson, quando associa as condições históricas, sociais e culturais que formam uma nação. Neste modelo de análise à história da nação, Anderson define-a como uma “comunidade imaginada”, isto é, “uma comunidade política imaginada — e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana”.³³ Para Anderson, os membros de uma nação “nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão”.³⁴ Para o investigador, houve uma mudança estrutural que permitiu o nascimento dos nacionalismos, através de um declínio das sociedades religiosas e as dinastias régias do tempo medieval. Este processo de criação de nações (ou destas comunidades imaginadas) é consubstanciado por uma nova conceção do tempo cronológico. Isto é, através de uma nova organização da sociedade — incluindo a introdução do relógio, do calendário, ou até do mapa — é possível surgir um novo conceito de tempo simultâneo e homogêneo.³⁵

Para isso foi decisiva a contribuição daquilo que Anderson chama de “capitalismo de imprensa” [“print capitalism”], isto é, o nascimento da comunicação de massa, no século XVIII, através do livro impresso e da imprensa. Tanto os romances como os jornais motivam a existência de um tempo simultâneo da comunidade e, na mesma medida, são capazes de *representar* essa sociedade (isto é, a sua *comunidade imaginada*). Nesse sentido, os média de comunicações de massa, mais rápidos e ubíquos, permitiram a um povo disperso a sensação de pertença a uma comunidade.³⁶

Para a emergência dos fenómenos anteriores foi também necessária a existência de uma língua vernácula que havia garantido uma categoria de língua-poder através da sua utilização como meio de comunicação

32 Cf. Manuel Villaverde Cabral, “A Identidade Nacional Portuguesa: Conteúdo e Relevância”, *Dados* 46, no. 3 (2003): 516.

33 Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, 25–27.

34 Anderson, 25.

35 Anderson, 46.

36 Brennan, “The National Longing for Form”; Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, 46–57.

administrativo nas sociedades medievais³⁷ (de certa forma, um elemento étnico anterior). Como resume Anderson, “[a]quilo que, pela positiva, tornou as novas comunidades imagináveis foi a interação semicasual, embora explosiva, entre um sistema de produção e relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana”.³⁸ A fórmula da “comunidade imaginada” é atraente, pelo seu grau de contingência, mas também porque se socorre de elementos culturais dispersos que, num dado momento histórico, permitiram a confluência de um todo social para uma determinada identidade cultural e nacional. É curioso que o cinema e as indústrias audiovisuais terão também um papel de manutenção das comunidades imaginadas durante o século XX, precisamente por estimularem uma comunidade de partilha com as mesmas referências culturais, transmitidas por novos meios *tecnológicos*. Isto é, os novos meios audiovisuais também *representam* a comunidade e, assim, constroem modelos de identidade nacional com os quais o sujeito se pode identificar.

Assim, ao definir as nações como comunidades imaginadas dá-se relevo a um conjunto de fenómenos culturais que também trabalham a partir de uma construção histórica. É nesse âmbito que se torna relevante entender essa construção como uma *narrativa*, no sentido proposto por Homi K. Bhabha:

As nações, como as narrativas, perdem a sua origem nos mitos forjados pelo tempo e apenas concretizam o seu horizonte nos olhos do imaginário. Essa imagem da nação — ou narração — pode parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica, mas é a partir dessas tradições de pensamento político e linguagem literária que a nação emerge como uma poderosa ideia histórica no Ocidente.³⁹

Esta narrativa é, assim, um sistema de representações culturais, uma comunidade simbólica que exerce um poder identitário. É aí, no interior da cultura nacional, que é forjada uma identidade nacional. Aqui, a cultura nacional é entendida como “um discurso — um modo de construir sentidos

37 Anderson destaca a ideia de que as línguas vernáculas são motivo de erosão de uma comunidade sagrada e são também, na verdade, línguas administrativas (do Estado) e não línguas *nacionais*, in *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, 69,

38 Anderson, 71.

39 Homi Bhabha, *Nation and Narration*, 7.a ed. (New York: Routledge, 2000), 1.

que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.⁴⁰ A cultura nacional surge através destas representações partilhadas, que se fundam em mitos fundacionais, em histórias de origem, enfim, naquilo que o historiador Eric Hobsbawm chamou de “invenção da tradição”:

Muitas vezes «tradições» que parecem ou são consideradas antigas são de origem bastante recente e, algumas vezes, são inventadas (...). O termo inclui tanto «tradições» realmente inventadas, construídas ou formalmente instituídas, como aquelas «tradições» emergentes mas difíceis de localizar dentro de um período limitado e datável — às vezes apenas uma questão de alguns anos — e estabelecendo-se rapidamente. (...) «Invenção da tradição» significa um conjunto de práticas, normalmente reguladas, aberta ou tacitamente, de natureza ritual ou simbólica, que procuram inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com o passado. Na verdade, quando possível, tenta-se estabelecer uma continuidade com um passado histórico adequado.⁴¹

A cultura nacional funciona assim como forma de agregar uma comunidade num sentido proposto por Renan: “um legado de memórias (...); o desejo de viver em conjunto (...) e a vontade de perpetuar (...) a herança”.⁴² Como dissemos, a cultura nacional é uma estrutura de poder cultural difuso, uma estrutura que pressupõe a criação da diferença. No entanto, as forças culturais de uma sociedade são diversas e fundam-se numa ambivalência e instabilidade dos seus sistemas de representação,⁴³ em constante tensão com aquilo que a sociedade faz do passado e como o reconstrói no futuro (seguiremos depois esta linha de análise no pensamento de Eduardo Lourenço).

Boaventura de Sousa Santos também elabora sobre as culturas nacionais, considerando que elas se constroem em tensão com o discurso oficial da nação, pressupondo as suas negociações com outras culturas e com uma contínua redefinição dessas relações:

40 Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, 50.

41 Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Traditions”, in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Canto, 1992), 1.

42 Renan, “What Is a Nation?”, 19.

43 Bhabha, *Nation and Narration*, 1–2.

A primeira [orientação metodológica] é que, não sendo nenhuma cultura autocontida, os seus limites nunca coincidem com os limites do Estado; o princípio da soberania do Estado nunca teve um correspondente no domínio da cultura. A segunda é que, não sendo autocontida, nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta. Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, interviagens próprias, que ainda são o que de mais próprio há nela. Finalmente, a terceira orientação metodológica é que a cultura de um dado grupo social não é nunca uma essência. É uma autocriação, uma negociação de sentidos que ocorre no sistema mundial e que, como tal, não é compreensível sem a análise da trajetória histórica e da posição desse grupo no sistema mundial.⁴⁴

Este caminho epistemológico proposto por Boaventura é determinante ao esclarecer que uma cultura nacional — ou várias *culturas nacionais* — se relaciona com outras através de ligações culturais. Para além disso, trata a construção da identidade nacional de forma a não cairmos numa armadilha das orientações essencialistas, em que posições hegemónicas se organizam de forma a criar verdades absolutas sobre o que é ou não constituinte de uma identidade. Essa é uma advertência importante na discussão das identidades, de forma a evitarmos, como nos diz Woodward, os dois tipos de essencialismo, “biológico e natural, ou histórico e cultural”:

A primeira [versão do essencialismo] fundamenta a identidade na «verdade» da tradição e nas raízes da história, fazendo um apelo à «realidade» de um passado possivelmente reprimido e obscurecido, no qual a identidade proclamada no presente é revelada como um produto da história. A segunda está relacionada a uma categoria «natural», fixa, na qual a «verdade» está enraizada na biologia. Cada uma dessas versões envolve uma crença na existência e na busca de uma identidade verdadeira.⁴⁵

Historicamente, a ideia de uma identidade nacional permaneceu quase inquestionável durante parte do século XIX e do século XX, mas foi colocada em causa devido ao intenso debate que surgiu com o

44 Santos, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 130.

45 Woodward, “Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual”, 37.

fenómeno da globalização, na modernidade tardia, e com o desenvolvimento do capitalismo. Com o acentuar da compressão espaço-tempo, a globalização motivou tensões nas culturas nacionais: meios de comunicação mais rápidos e mais globalizados, meios de transporte mais baratos e eficazes, e a consciência dos desníveis socioeconómicos entre os países provocaram o crescimento exponencial das trocas comerciais e dos fluxos migratórios. Este trânsito teve duas consequências opostas: por um lado, o questionamento de uma identidade nacional definida, sendo que o sujeito fica exposto a diferentes influências, num hibridismo cultural; por outro, a defesa mais acérrima da identidade nacional, evocando a pureza dessa identidade.

Por aquilo que viemos a descrever, torna-se importante destacar a ideia de que vivemos num mundo híbrido e transnacional. Ao mesmo tempo, mantém-se um forte sentimento de pertença coletiva a partir das comunidades imaginadas, no sentido proposto por Benedict Anderson. Estas comunidades, com incidências nacionais, permitem aos cidadãos adquirirem posições-de-sujeito em relação a sistemas de representação cultural. No entanto, esta posição estará sempre em equilíbrio e numa constante suspeita em relação aos discursos nacionais vindo das entidades políticas e culturais, de forma a precaver posições essencialistas, trazidas ao debate com propósitos políticos. Também é necessário ficar atento às posições hegemónicas cujo poder recusa outras identidades culturais, reprimindo-as. Ainda assim, ao olhar para a identidade nacional como uma comunidade imaginada podemos trabalhar com um conceito operativo que nos auxilia na definição de determinadas representações culturais, que foram historicamente dominantes e cujo imaginário tem um forte impacto nas práticas sociais.

Esta é uma discussão que queremos agora abordar, utilizando, para isso, o exemplo paradigmático do papel da identidade nacional portuguesa no último quartel do século XX e no início do século XXI. Esta análise — decisiva para o motivo desta investigação — permitirá perceber melhor as tensões a que nos referimos aqui, assim como as *invenções da tradição*, cujas representações culturais afetaram o *senso comum* sobre a identidade nacional portuguesa e têm repercussões no imaginário cultural das últimas décadas.

3. DISCURSOS SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL PORTUGUESA

A identidade nacional, no contexto português, tem uma história semelhante à emergência do fenómeno nacional no contexto europeu. É uma afirmação moderna, surgida e debatida nos últimos dois séculos. É, pois, dentro desse contexto, que queremos situar algumas das discussões contemporâneas sobre os discursos dominantes da identidade cultural portuguesa que têm sido proferidos. Num primeiro momento, iremos traçar uma genealogia do imaginário português, percebendo que discursos foram construídos sobre esse imaginário; posteriormente, tentaremos definir dois momentos particulares: a forma como a ditadura salazarista produziu uma ideologia discursiva sobre a identidade nacional e as práticas sociais e culturais envolvidas; finalmente, veremos as consequências da encruzilhada histórica trazida pela Revolução de Abril, através de uma tensão entre o futuro e as representações continuadas do passado.

A verdade é que, mesmo num tempo político díspar e com a solidificação da democracia portuguesa, quatro décadas depois da revolução, é ainda um lugar-comum falar da identidade nacional portuguesa como tendo uma solidez quase sem precedentes no contexto mundial, sobretudo devido a uma longa história de independência — mais de oito séculos — e um sentimento de pertença aparentemente sólido, baseado numa cultura identificável e numa língua comum. É isso que Eduardo Lourenço reconhece quando afirma que Portugal, enquanto nação politicamente independente, é um “dos mais antigos e coerentes estados da Europa”.⁴⁶ Estas características, acrescidas de uma clara identificação de um *outro* (por via da cultura, da língua ou da história), permitem que o sentimento de *ser português* esteja fortemente enraizado. Contudo, a crítica pós-estruturalista à visão essencialista da identidade nacional permitiu um debate — sobretudo académico⁴⁷ — sobre os limites da conceção tradicional da identidade nacional. Tentaremos fazer uma breve análise histórica que nos auxiliará a desenvolver alguns conceitos estruturantes do discurso sobre a identidade cultural portuguesa. Como Eduardo Lourenço resumiu de

46 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 10.

47 Como assinalaremos, ainda neste capítulo, no contexto português através da crítica de Silvína Rodrigues Lopes: “Resistir às Máquinas Identitárias”, *Intervalo*, no. 3 (2007): 54–86; “Portugal sem Destino”, in *Como Se Faz Um Povo*, ed. José Neves (Lisboa: Tinta da China, 2010), 227–39.

forma incisiva: “nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos e pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consciência da realidade nacional que constituímos”.⁴⁸

Em termos de uma identidade cultural, portanto, este excesso de imaginário conduz àquilo que o autor chama de “hiperidentidade”, isto é, não havendo nenhum problema de crise identitária — no sentido da língua, da geografia e do Estado comum — os portugueses têm um excesso de si, uma espécie de “quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da diferença que nos caracteriza ou nós imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas”.⁴⁹ Como já referido, esta hiperidentidade supõe que a identidade portuguesa está baseada num passado mítico que cobre o presente e projeta o futuro: “É em função deste mito interior [o de ter tido um papel medianeiro e simbolicamente messiânico na história ocidental], desta memória de um povo que não cultiva em excesso a memória activa e criadora de si, que se processa a permanente reestruturação do nosso presente concreto, empírico, de portugueses”.⁵⁰

*Representações culturais portuguesas:
Literatura, História, Antropologia*

A representação cultural da identidade nacional foi perseguida de diversas formas, reconhecendo-se em diversos discursos ao longo da história. Nesse sentido, a questão da nação portuguesa — na sua forma moderna — é introduzida sobretudo durante as lutas políticas liberais e do seu impacto no pensamento português do século XIX. Aliás, a ascensão do romantismo e do liberalismo português motivou um novo olhar sobre algo que nunca tinha sido pensado: a ideia de uma identidade nacional portuguesa. Esse pensamento teve, como é óbvio, propósitos políticos claros, num momento de afirmação do Estado, cuja formação é prévia ao *sentimento nacional*. De certa forma, o caso português pode ser lido através do paradigma moderno da construção de uma comunidade imaginada e, por isso, a ideia de “espírito do povo” foi muito profícua nos intelectuais portugueses

48 Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa Ou as Duas Razões* (Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1988), 10.

49 Lourenço, 10.

50 Lourenço, 11.

desse século. Alguns autores afirmam, contudo, que o exemplo português é bastante curioso porque assinala uma componente clara de afirmação do estado-nação no período moderno, mas também relaciona-o com a existência de um núcleo etnológico numa espécie de paradigma processual do nascimento da consciência nacional.⁵¹ Aliás, nesse sentido, a análise histórica de José Mattoso⁵² já tornara relevante a questão do poder de Estado e da forma como este utilizou o potencial político de uma ideia de identidade nacional. Para o autor, a identidade nacional forjou-se através de um longo período onde “ser português” significava estar sob o jugo de um senhor, representado pelo rei:

O que cria e sustenta a identidade portuguesa é, de facto, o Estado. Por isso, o processo de eclosão da consciência nacional é tão lento e a sua expressão popular tão tardia. Não desce a todos os níveis e sectores da população portuguesa senão depois de o Estado se formar, se centralizar, se fortalecer e acabar por obter o monopólio completo do poder público, nos séculos XIX e XX.⁵³

É, pois, nesse sentido, que o autor reforça a ideia de que Portugal nunca teve sequer uma etnia comum e as suas fronteiras não derivam de nenhuma imposição geográfica. Daí a conclusão de que “ser português começou por ser o mesmo que vassalo do rei de Portugal, e não por se pertencer a um determinado povo”.⁵⁴

A configuração da identidade nacional portuguesa como corolário da construção de um discurso nacional foi executada por diversos agentes no interior da cultura nacional. Esses agentes — cujo discurso manteve ligações diversas com o discurso oficial do Estado — procuraram interpretar as condições culturais do país a partir de *invenções da tradição* de proveniências diversas e com propósitos bastante distintos. No caso específico

51 Como assinala José Manuel Sobral: “a ideia de [Anthony] Smith do alargamento de uma consciência étnica a partir de um núcleo — para ele, aristocrático, no caso português, segundo [José] Mattoso, monárquico-eclesiástico, — que submete a população a processos de incorporação burocrática e mobilização vernacular, parece adequar-se, ao menos em traços amplos, ao caso português”, isto é, o “de uma nação a fazer-se ao longo de vários séculos, sendo a existência de um Estado um elemento nuclear desse processo”, in “A Formação das Nações e o Nacionalismo: Os Paradigmas Explicativos e o Caso Português”, *Análise Social* XXXVII, no. 165 (2003), 1122.

52 Cf. José Mattoso, *A Identidade Nacional*, 4.a ed. (Lisboa: Gradiva, 2008).

53 Mattoso, 83.

54 Mattoso, 83.

português, se quisermos fazer uma ligação teórica ao espírito da “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, a leitura mais compreensiva sobre este fenómeno foi a de Eduardo Lourenço, a partir da sua análise aos imaginários portugueses e à respetiva desconstrução da mitologia nacional.⁵⁵ O processo metodológico do autor é decisivo para entender os mecanismos da produção de uma identidade cultural e a forma como ela é forjada a partir da identidade nacional de um povo. Esse processo apoia-se na análise dos mitos a partir da sua orgânica ontológica. Por isso, o autor subtitula um dos seus mais importantes ensaios como *Psicanálise mítica do destino português*.⁵⁶ O lugar do filósofo, como o próprio indica, é o da análise da “nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projecto históricos ao longo dos séculos”. Assume-se, por isso, que não existem “problemas de identidade propriamente ditos”; e, assim, o assunto do seu ensaio é o de uma “imagologia, quer dizer, um discurso crítico sobre as *imagens* que de nós mesmos temos forjado”.⁵⁷ Esta imagologia é feita, sobretudo, através de uma leitura cultural de perfil literário,⁵⁸ mas também histórico-político-filosófico. Para o autor, é importante desconstruir estes mitos para revelar os discursos culturais: “nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde todos os nossos discursos se inscrevem”.⁵⁹

A nossa análise aos discursos do imaginário português será, por isso, devedora do trabalho de Eduardo Lourenço.⁶⁰ No entanto, nas últimas décadas têm surgido diversos trabalhos que também contribuíram para a discussão que se segue. Cientistas sociais, antropólogos, sociólogos ou críticos culturais têm discutido a nação e uma certa obsessão com o tema

55 A análise de Lourenço, como veremos mais tarde, parte de uma discussão cultural das elites, aproximando-se do paradigma de Anderson a partir do terreno cultural onde se discute o país: os jornais e os romances.

56 Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 12.a ed. (Lisboa: Gradiva, 2010).

57 Lourenço, 18.

58 Lourenço dirá mesmo que o “ser e o destino de Portugal como horizonte de aventura literária, converter-se-iam nos finais do século [XIX] em autêntica obsessão”, ensaiando um longo percurso através de autores como Antero de Quental, Eça de Queirós, Almeida Garrett, Teixeira de Pascoas ou Fernando Pessoa, in Lourenço, 98. Cf. também o primeiro capítulo de Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 7–84.

59 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 79.

60 Cf. Lourenço, *Nós e a Europa Ou as Duas Razões*; Lourenço, *O Labirinto da Saudade*; Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*.

de Portugal, pelo menos nos últimos duzentos anos. Iremos, sempre que nos parecer importante para aprofundar a nossa investigação, incluir estas reflexões na construção deste corpo teórico,⁶¹ sabendo dos riscos que podemos correr a partir de uma certa essencialização cultural. Apostaremos, nesse sentido, na abordagem ensaística que Lourenço advoga na análise identitária: o específico “momento da vida de um povo [que] aparece como paradoxalmente *inalterável* ou subsistente através da sucessão dos tempos, [conferindo] sentido ao conceito de identidade”.⁶²

O exame profundo do imaginário português, no caso de Eduardo Lourenço, procede também de uma análise às mitologias impostas por uma tradição historiográfica.⁶³ O autor coloca-se, portanto, ao nível da análise dos mitos culturais, desvendando diferentes comportamentos coletivos dos portugueses. Lourenço, curiosamente, inicia o seu estudo sobre o assunto afirmando que a “mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o *irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses fazem de si mesmos”.⁶⁴ A ideia “providencial” ou “milagrosa” do nascimento da nação é, pois, uma leitura popular que revela uma dupla condição de “complexo de inferioridade e superioridade” que conduz a uma “única função: *a de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade*”.⁶⁵ Para o filósofo, o ser histórico português é caracterizado por esta fragilidade e por um carácter providencial que decorre das circunstâncias históricas e geográficas, isto é, a forma como Portugal nasce no contexto do espaço da Península Ibérica, em contraste com a Espanha, e a forma messiânica com que foi encarada a sua constituição no movimento de conquista aos árabes.⁶⁶ O corolário deste sentimento paradoxal é a forma como este *pequeno* país se viu a si

61 Mattoso, *A Identidade Nacional*; João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. *Cultura Popular e Identidade Nacional* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000); José Manuel Sobral, “Povo, Nação, Raça, Representações da Identidade Nacional Portuguesa no Século XX”, in *Como Se Faz Um Povo*, ed. José Neves (Lisboa: Tinta-da-China, 2010), 167–81; José Manuel Sobral, “A Formação das Nações e o Nacionalismo: Os Paradigmas Explicativos e o Caso Português”, *Análise Social XXXVII*, no. 165 (2003): 1093–1126; José Manuel Sobral, *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional* (Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012); António José Saraiva, *A Cultura em Portugal: Teoria e História (Livro I: Introdução Geral à Cultura Portuguesa)* (Lisboa: Bertrand, 1981); Cabral, “A Identidade Nacional Portuguesa: Conteúdo e Relevância”.

62 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 10.

63 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 23.

64 Lourenço, 23.

65 Lourenço, 25.

66 Lourenço, 24–28.

como *grande*, fora de si, num espaço pluricontinental. Este carácter frágil é um espelho do mito de grandeza da nação, que é recuperado no século XIX e que tem como estandarte cultural o texto-epopeia de *Os Lusíadas*. Para Lourenço, esse é um sinal do desfasamento com a realidade, e uma constante falsa abordagem, ilusória, da nossa suposta identidade coletiva.

A leitura destas imagens irrealistas do passado português foi efetuada pela História, sobretudo no seu momento contemporâneo, como no caso paradigmático da obra de José Mattoso.⁶⁷ Para o historiador, a ideia de uma nacionalidade portuguesa é, durante o tempo anterior ao século XIX, uma ideia vaga, apenas partilhada por um círculo de poder restrito.⁶⁸ Assim, a ideia de uma identidade histórica de Portugal é uma construção muito posterior, sobretudo a partir da revolução liberal do século XIX. Por isso mesmo, Mattoso⁶⁹ afirma que *Os Lusíadas* apenas foi lido e de certa forma generalizado no século XIX (e ainda assim apenas para um classe letrada) e transformado na força de um mito.⁷⁰ Nesta leitura histórica, Mattoso demonstra que quase todas as revoluções e batalhas célebres são construções ficcionais ou foram apenas vividas por uma fração reduzida de “portugueses”, já que a maior parte da população não teve sequer conhecimento delas até ao século XX.⁷¹ A conclusão é, por isso, clara: “pode questionar-se o carácter «natural», «essencial» ou «eterno» da identidade nacional, ou mesmo a sua «longa duração». Não pode deixar de constituir um fenómeno cultural, talvez efémero, apesar da sua enorme potencialidade.”⁷² Para Mattoso, a historiografia contemporânea representou uma reavaliação histórica só possível depois do 25 de Abril e depois do fim da ditadura, através de uma análise pós-colonial: “[foi] preciso a democratização da sociedade portuguesa, e a perda das colónias, para que o passado deixasse de ser visto como um tempo glorioso ou como uma «idade de ouro». A História passou, então, a poder narrar um passado real, com ganhos e perdas, com avanços e recuos”.⁷³

67 Cf. Mattoso, *A Identidade Nacional*.

68 Mattoso conta-nos a curiosa a anedota sobre o rei D. Luís no século XIX já adiantado: cruzando-se com um barco de pescadores, o rei pergunta-lhe se são portugueses, ao que estes respondem “Nós outros? Não, meu Senhor! Nós somos da Póvoa do Varzim!”, in Mattoso, 14.

69 Mattoso, 35–37.

70 Mattoso, 103–4.

71 Só o Ultimatum de 1890 é capaz de gerar um verdadeiro levantamento popular, consequência de uma população mais esclarecida. In Mattoso, 38.

72 Mattoso, 41.

73 Mattoso, 104.

De certa forma, configura-se uma linhagem da imagem cultural portuguesa, através de características coletivas, que se baseiam num traço, para nós, fundamental: a imagem de um povo paradoxal, com um comportamento essencialmente bipolar, com tempos históricos fulgurantes e tempos históricos decadentes. Esta divisão acerca-se também de uma formulação cultural, plasmada nos termos *estrangeirado* e *castiço*, com origem no século XVIII, que convoca uma série de elementos de senso comum.⁷⁴ No primeiro caso, a fonte de admiração está fora do país, olhando a realidade social, política e cultural, com um sentimento de decadência; por outro lado, no segundo caso, há uma crítica cultural ao estrangeiro e uma admiração pelas formas culturais populares e mesmo pela história gloriosa da nação.

Talvez o século mais exacerbado em relação a esta “esquizofrenia”, para usar um termo empregado por Eduardo Lourenço,⁷⁵ tenha sido o século XIX, aquele que, como vimos, se apoiou numa revolução liberal, impulsionada pelo nascimento dos estados-nação, para construir uma identidade nacional. Para o ensaísta, os intelectuais do século XIX “pela primeira vez (...) puseram em causa, sob todos os planos, a sua imagem de povo com vocação autónoma, tanto no ponto de vista político, como cultural”.⁷⁶ Lourenço destaca dois autores⁷⁷ que reestruturaram a imagem de Portugal a partir do romantismo: Almeida Garrett e Alexandre Herculano, sobretudo com a *História de Portugal* do segundo, que é a “primeira [História] digna desse nome escrita de dentro e segundo as mais rigorosas exigências da época”.⁷⁸ No caso de Garrett, Lourenço observa-lhe a *criação* de uma cultura portuguesa a partir de uma visão histórica, “colocando Camões, de uma vez para sempre, no centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos, sem dúvida, mas pátria de canto, de cultura, sem as quais a memória deles não existe”.⁷⁹ O romantismo também advogou um regresso a uma cultura popular como campo de investigação das raízes

74 Cf. Ana Cristina Nogueira da Silva e António Manuel Hespanha, “A Identidade Portuguesa”, in *História de Portugal*, direcção de José Mattoso (Lisboa: Círculo de Leitores), 4: 19-33.

75 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 72.

76 Lourenço, 29-31.

77 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 30-33.

78 Segundo Lourenço, esta corrente romântica surge de um encontro com uma “nova cultura europeia” e, por isso, “os nossos autores, a partir do romantismo, viajam ao sabor da sua curiosidade no mundo dos outros a partir de um «dentro» ou em função dele” (in Lourenço, 33-34).

79 Lourenço, 31-32.

de uma alma nacional. Essa cultura popular poderia ser encontrada no espaço e na vida rural, cujas representações idealizadas eram construídas por uma elite burguesa e cidadina.⁸⁰

No entanto, a radicalização do pensamento cultural português dá-se com a Geração de 70,⁸¹ formada por um conjunto de pensadores, dos quais se destacam Antero de Quental, Eça de Queirós ou Oliveira Martins. Esta elite intelectual olhava para o país com uma “ofuscante decadência”, resultado de uma nova ligação desses intelectuais a uma Europa civilizada, mas também a partir de um olhar para o passado que suplanta o presente, considerado, dessa forma, depressivo e em “transes de melancolia cívica e cultural”.⁸² Para esta geração “ *europeizar Portugal [era] o único meio de o arrancar à sua passividade e ao influxo do passado*” a partir de uma “revolução cultural que o progresso técnico supunha, a transformação do ensino (...) e [a] construção de um novo Portugal”.⁸³ Como acentua José Manuel Sobral, o sentimento de decadência surge com particular fulgor depois da desagregação de parte do império — independência do Brasil, perdas importantes na Índia e em África — cuja *grandeza* fazia já parte de um imaginário cultural.⁸⁴ Para além disso, a comparação com a elite cultural europeia, e o fulgor dessa civilização, correspondeu, em espelho, como acentua Eduardo Lourenço, “um retrato *deprimente* da sociedade portuguesa”.⁸⁵ Destes retratos, o analista cultural destaca os de Antero de Quental e Eça de Queirós. No caso do primeiro, foi autor de uma famosa conferência,⁸⁶ cujas consequências passaram por um exame coletivo do passado português, composto por uma “tripla cegueira”: o catolicismo conservador de Trento, o absolutismo do poder, e as conquistas, “miragem heróica, mas anacrónica, antimoderna, eticamente contestável e economicamente ruínosa”.⁸⁷ Por outro lado, surge Eça de Queirós, ainda pelo retrato “mais cruel” tirado a Portugal e à sua cultura, e a partir de uma

80 Cf. Luís Cunha, *A Nação das Malhas da Sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional* (Porto: Edições Afrontamento, 2001), 32–33.

81 Cf. Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 37–55.

82 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 30.

83 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 45.

84 Sobral, *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*, 62.

85 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 46.

86 *As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, de 1871, foi “na altura um acontecimento de certa ressonância e ia tornar-se mítico (...) pela sua natureza de acto cultural, assumidamente subversor do discurso explícito ou implícito que os Portugueses tinham acerca de si mesmos” (in Lourenço, 39).

87 Lourenço, 39.

“pulsão do desejo”, com uma “inegável aura trágica”, que permite Eduardo Loureço concluir que “a revolução de Eça de Queirós (...) modificou (...) o código tradicional da sensibilidade portuguesa”.⁸⁸ Assim, a Geração de 70 representa um marco cultural único, uma “modernidade” cujo conflito primordial foi também contra a “religiosidade tradicional, isto é, o catolicismo”⁸⁹, tal como ele definira a cultura portuguesa. Eduardo Lourenço resume-nos desta forma: “começou então a doer-nos, não o estado de Portugal, as suas desgraças ou catástrofes políticas, mas a *existência portuguesa*, pressentida, descrita, glosada, como existência diminuta, arremedo grosseiro da existência civilizada, dinâmica, objecto de sarcasmos e ironias, filhos do amor desiludido que se lhe votava”.⁹⁰

No entanto, surge um contramovimento no início do século XX⁹¹ que regressa a um arcaísmo cultural, onde a saudade se afirma como topos nacional, e como “especificidade da psicologia étnica portuguesa ao nível dos sentimentos e das emoções”. Para além disso, a saudade “deveria ser considerada (...) não apenas como a essência mesma da alma portuguesa, mas como um factor de hierarquização positiva da cultura nacional”.⁹² Como sentimento recorrente sobre algo que já passou, a saudade remete para um passado glorioso, sustentado nos grandes acontecimentos da nação. O saudosismo aparece, assim, fundamentalmente, como uma ordem temática essencial para vários setores literários, de que o exemplo iniciático é António Nobre, mas que adquirirá maior importância com Teixeira de Pascoaes. Na verdade, o saudosismo é um movimento literário e cultural, que surge como reação a um cosmopolitismo: “Os seus objectivos principais foram restaurar, à vida cultural e à vida portuguesa do dia-a-dia, o seu esplendor perdido, substituindo as influências estrangeiras — consideradas responsáveis pelo declínio do país desde a Época dos Descobrimentos — com o culto das «coisas portuguesas», refletindo a verdadeira «alma portuguesa»”.⁹³ Na figura de Teixeira de Pascoaes, o saudosismo ligou-se, assim, a um movimento de renascimento da cultura

88 Lourenço, 46, 49–50.

89 Lourenço, 52.

90 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 30.

91 Cf. Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 91–94.

92 Leal, 92.

93 João Leal, “The Making of Saudade. National Identity and Ethnic Psychology in Portugal”, in *Roots and Rituals. The Construction of Ethnic Identities*, ed. Ton Dekker, John Helsloot, and Carla Wijers (Amsterdam: Het Spinhuis Publishers, 2000), 273.

portuguesa (a Renascença Portuguesa) olhada a partir dos seus momentos tidos como paradigmáticos, quer do ponto de vista histórico, quer do ponto de vista literário. Nesse aspeto, há uma recuperação do mito sebastianista, plasmado, assim, num conceito de espera por um passado glorioso que irá resolver o futuro.

Nas narrativas construídas por estes aspetos históricos e culturais que temos vindo a referir, aparece, assim, uma especificidade portuguesa. Essa elaboração cultural é feita em diferentes áreas do saber que tentam — próprias do *ar do tempo* — construir uma narrativa credível e “científica” sobre uma genealogia da identidade nacional. Essa construção pode também ser entrevista no panorama histórico traçado por João Leal,⁹⁴ num aspeto específico da cultura nacional: a forma como a antropologia portuguesa⁹⁵ viu a cultura popular e assinalou nela um carácter potencialmente nacional, através de um dispositivo da “psicologia étnica portuguesa”. Isto é, uma etnogenealogia, em que “foi grande o peso concedido à reconstrução, a partir da cultura popular, de um elenco de traços psicológicos e espirituais que seriam próprios do *carácter nacional português*”.⁹⁶ Nesse movimento procurou-se, assim, “construir Portugal como um «indivíduo colectivo» (...) caracterizado por uma idiossincrasia própria que encontraria na saudade — um dos tropos por excelência que o século XX encontrou para falar de Portugal — a sua expressão condensada”.⁹⁷ Leal acentua esta dimensão da antropologia portuguesa⁹⁸ datando-a entre o final do século XIX e parte do século XX, notando que, nesses primeiros anos, há uma forte missão de construção científica da nação, *apesar* da aparente estabilidade dos traços culturais de Portugal. Como acentua o autor, na verdade, os antropólogos portugueses estavam apenas a integrar um movimento mais amplo da cultura portuguesa, optando por estabelecer

94 Leal, *Etnografias Portuguesas (1870–1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*.

95 Como também assinala João Leal, esta tendência da antropologia procurar uma “construção da nação” foi uma preocupação que ocorreu em parte da Europa Ocidental (assim como, no mesmo momento, alguns países europeus procuravam uma “construção do império”). No caso português, “a antropologia definiu-se como um projecto orientado para o estudo da tradição camponesa nacional marcado por pressupostos analíticos decisivamente ligados à construção da identidade nacional” (Leal, 27).

96 Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 18.

97 Leal, 18.

98 Esta etnogenealogia nasce também de um contexto histórico específico e de uma corrente europeia romântica, iniciada na Alemanha com os filósofos Herder e Fichte, propondo a ideia de que “as culturas nacionais como entidades que englobam o indivíduo (...) [são] recorrentemente pensadas como indivíduos colectivos” (Leal, 85–86).

vínculo entre cultura popular e identidade nacional.

Numa primeira fase, este discurso da antropologia portuguesa acentuou esta procura através de uma leitura da antiguidade portuguesa, uma espécie de “etnogenia”, tentando provar o conceito de *lusitanismo*, isto é, uma “etnogenealogia para a nação construída em torno dos lusitanos, baseando-se na identificação clara de uma só população como responsável principal pela formação étnica de Portugal”.⁹⁹ Esta elaboração discursiva reforça uma tendência em concordância com os movimentos europeus do final do século XIX: o elogio da raça, que dominará os discursos dos antropólogos: “[n]um primeiro momento, que vai dos finais do século XIX aos anos 40 do século XX, prevalecerão explicações raciais (e racistas) da identidade nacional”.¹⁰⁰ Através da recusa da miscigenação, estes autores sublinham uma procura sobre um mito étnico dos lusitanos (através da história ou da cultura popular) até para criticar a “decadência do país”¹⁰¹. Duas características importantes concorreram para a definição deste discurso: por um lado, a sua originalidade, e, por outro lado, a sua superioridade quando comparado com outras culturas. No entanto, como nota Sobral, há um “segundo momento (...) onde se assiste à emergência crítica a essas explicações”, sobretudo a partir dos anos 50, quando se inicia “o desaparecimento do factor raça das narrativas de identidade, substituído por representações de identidade de tipo histórico-cultural que enfatizam a unidade pluricontinental da nação portuguesa”.¹⁰²

Um dos mais importantes representantes deste segundo momento é o antropólogo português Jorge Dias, cujo trabalho inicial é recolher dados materiais da cultura popular em meio rural.¹⁰³ No entanto, Dias procurará traçar, posteriormente, as características fundamentais de um “fundo temperamental”, procurando perceber os comportamentos dominantes do carácter português. Como nota José Manuel Sobral, Dias transformará os elementos da sua antropologia rural sintetizando uma “contaminação entre comunitarismo, miscigenação e religião no «carácter nacional»”.¹⁰⁴

99 Leal, 65–67.

100 Sobral, “Povo, Nação, Raça, Representações da Identidade Nacional Portuguesa no Século XX”, 167–71.

101 Sobral, 169.

102 Sobral, 167.

103 Sobral, 177; cf. Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 58.

104 Sobral, “Povo, Nação, Raça, Representações da Identidade Nacional Portuguesa no Século XX”, 177. Veja-se também Leal, *Etnografias Portuguesas (1870–1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 76–80.

O novo paradigma de Dias, no contexto desta leitura antropológica, surge na procura de um fundo étnico comum a partir de um pensamento informado por várias alterações culturais.¹⁰⁵ O ensaio mais significativo de Dias apresenta mesmo, como título, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, que ainda hoje tem fortes repercussões em alguns sectores da cultura portuguesa.¹⁰⁶ Apesar dos problemas epistemológicos que Dias reconhece — a não-permanência, a afetação do exterior ou a diversidade cultural¹⁰⁷ —, a verdade é que ele ensaia uma tentativa de análise dominante da identidade nacional: “a única constante dum povo é o seu fundo temperamental, e não os múltiplos aspectos que a cultura reveste”.¹⁰⁸ Nesse sentido, a tarefa de Jorge Dias passa por uma análise comportamental a partir do seu quadro de referência histórico-académico, e de uma antropologia cultural.

Nesta tentativa de traçar um “fundo temperamental”, o antropólogo afirma que a personalidade base do carácter português é complexa e assenta em contradições¹⁰⁹ e em paradoxos. Como consequência este “temperamento paradoxal explica os períodos de grande apogeu e de grande decadência da história portuguesa”.¹¹⁰ Ao contrário de outros antropólogos, para Dias, o carácter português é um misto de diversas proveniências étnicas que explicam também este temperamento contraditório. O antropólogo tenta, desta forma, fazer uma análise alicerçada em elementos visíveis e de comportamentos recorrentes. Tentando manter um discurso científico, Dias, no entanto, acaba por consubstanciar uma imagem dos portugueses que irá repercutir certas representações ideológicas, de que o exemplo máximo será a retórica salazarista. Uma das características mais importantes do carácter português, para Dias, é o facto de ser sonhador, alimentado por uma necessidade expansiva da sua origem, apoiado na sua potencialidade marítima e consubstanciado na expansão portuguesa.

105 Estas alterações são marcadas por um fundo histórico político, agora partidário de um multiculturalismo assente num território imperial e pela emergência da condenação do racismo pós-Segunda Guerra Mundial; por outro lado, há também uma decisiva influência do antropólogo brasileiro Gilberto Freyre. In Sobral, “Povo, Nação, Raça, Representações da Identidade Nacional Portuguesa no Século XX”, 176–78.

106 Cf. Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 100–104.

107 Jorge Dias, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa* (Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2004), 5.

108 Dias, 7.

109 Leal, *Etnografias Portuguesas (1870–1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 96.

110 Dias, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, 27.

São estas “constantes culturais” que permeiam o seu discurso: o “Português é um misto de sonhador e de homem de acção, ou melhor, é um sonhador activo, a que não falta certo fundo prático e realista. A actividade portuguesa não tem raízes na vontade fria, mas alimenta-se da imaginação, do sonho, porque o Português é mais idealista, emotivo e imaginativo do que o homem de reflexão”.¹¹¹ Esta contradição entre sonho e acção é a ideia mais original, à qual se acrescenta outra, a coincidência de indulgência e maldade: “entre a bondade intrínseca do Português e a violência e crueldade de que é capaz”.¹¹² No culminar desta análise, Dias dá também destaque ao conceito unificador da saudade, caracterizando-o como um “estranho sentimento de ansiedade”¹¹³.

O discurso de Dias surge, neste contexto, como uma análise de uma narrativa cultural, que ultrapassa o mero carácter antropológico, para se centrar numa investigação cultural mais vasta, precisamente colocando-se no seio do discurso de uma representação cultural cuja tradição era já antiga, como antevemos pela permanência de certas questões identitárias. Como refere Luís Cunha, o antropólogo português pensou a sociedade portuguesa a partir de um projeto utópico, baseado em dois pilares: “uma história idealizada e irrepitível mas que gerou valores perenes e, depois, numa visão idílica de um mundo rural que teria conservado os traços de um viver ancestral e por isso mais puro”.¹¹⁴ Foi o resultado, provavelmente, do culminar de um período hegemónico marcado por um forte discurso oficial sobre a excecionalidade cultural portuguesa.

No interior desta tentativa de assinalar algumas constantes culturais, localiza-se outro eminente estudioso do panorama cultural português, António José Saraiva, que publica um conjunto de estudos denominado *A Cultura em Portugal*¹¹⁵. O ponto de partida é múltiplo e propõe ser a análise de um imaginário, a partir de fontes históricas, sociais e artísticas. Saraiva coloca como pressuposto uma constância identitária: “Partimos da hipótese de que uma cultura nacional tem uma certa identidade e uma certa permanência no tempo, qualquer que seja a razão disso”.¹¹⁶ Na sua

111 Dias, 24.

112 Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 96.

113 Dias, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, 26.

114 Cunha, *A Nação das Malhas da Sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*, 55.

115 Saraiva, *A Cultura em Portugal: Teoria e História (Livro I: Introdução Geral à Cultura Portuguesa)*.

116 Saraiva, 82.

análise, insiste na imagem de um país com uma longa história, vocacionado para a aventura marítima. Propõe a ideia de Portugal como uma ilha (metáfora também utilizada por Eduardo Lourenço), cujo carácter oscila entre “a aventura fora e a passividade dentro, ou ainda vivendo a aventura pela imaginação, sem sair do mesmo lugar”.¹¹⁷

Não é de estranhar a reafirmação da saudade como parte importante desta personalidade, sobretudo no seu carácter paradoxal: “O sentimento chamado saudade caracteriza-se pela sua duplicidade contraditória: é uma dor da ausência e um comprazimento da presença, pela memória. É um estar em dois tempos e em dois sítios ao mesmo tempo, que também pode ser interpretado como uma recusa a escolher: é um não querer assumir plenamente o presente e o não querer reconhecer passado como pretérito”.¹¹⁸ Para Saraiva, a saudade é um sentimento português que explica a não-ação, “que se compraz na ausência, na impossibilidade de realização, na autodestruição, amor a fogo brando, sem sentimento trágico (...). Chega a ser um estado de insatisfação sem objecto”.¹¹⁹ O povo português aparece, assim, como uma entidade coletiva bipolar, cuja ancestralidade reside no campo, numa ideia de “aldeanismo”, isto é, “a presença quase dominante das formas populares rústicas na literatura e na arte sobre as formas aristocráticas”.¹²⁰

Em resumo, podemos voltar a Eduardo Lourenço, que considera que se “pode e [se] deve esperar a renovada imagem capaz de substituir a polarização esquizofrénica da nossa cultura em torno de ópticas globais (...) em excesso simplistas”.¹²¹ Esta polarização é analisada por Lourenço como uma característica fundamental dos discursos da identidade nacional, que acentuam o “desenraizamento histórico singular”.¹²² Estas duas visões interiores são resumidas, pelo autor, a partir das polarizações positivas e negativas a que já nos referimos: “Imagens positivas de nós mesmos abundam na nossa memória colectiva e cultural e até com extremos de exaltação (...). Imagens negativas também não faltam, sobretudo a partir da crise nacional do século XIX e da descolagem fulgurante da Europa da revolução industrializada”.¹²³ Ambos os discursos escapam

117 Saraiva, 82.

118 Saraiva, 88.

119 Saraiva, 89.

120 Saraiva, 110.

121 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 72.

122 Lourenço, 74.

123 Lourenço, 74.

a “um exame aprofundado da realidade portuguesa em todos os seus aspectos” e são “menos um presente concreto (...) que um passado ou um futuro mistificado para justificar a esperança desmedida ou a descrença brutal nos destinos pátrios”.¹²⁴ Por um lado, as primeiras imagens fazem parte de uma “imagem euforizante, parola de nós mesmo, que é espontânea e popular”; por outro, as segundas, provocam o “denegrimiento, a má-língua que é entre nós uma tradição, faz parte do mesmo sistema irrealista e crítico. É uma forma de boa consciência, tipicamente burguesa”.¹²⁵

Assim, analisámos neste capítulo alguns discursos culturais originários, sobretudo, de uma elite proveniente de várias áreas do saber — como a história, a filosofia, a literatura ou a antropologia. Juntos, estes saberes construíram um imaginário cultural que labora na esquizofrenia proposta por Lourenço: uma vontade de fugir de Portugal, considerado decadente e atrasado; ou uma inspiração numa tradição nacional que assumiu contornos de povo eleito na geografia mundial. Pretendemos mostrar a construção de discursos que continuamente influenciam o imaginário cultural nacional até aos dias de hoje. Desta forma, aliámo-nos ao pensamento de Eduardo Lourenço na sua análise crítica destas mitologias. Como ele, sabemos que, mesmo suspeitando das forças que geraram estes mitos, eles têm que ser trazidos para o debate. Com este panorama histórico, avançaremos para as representações culturais contemporâneas, traçando um longo caminho que se implanta no período ditatorial e prolonga-se, com ruturas e continuidades, para o Portugal democrático.

4. A ENCRUZILHADA DA HISTÓRIA: SINTOMAS DO IMAGINÁRIO PORTUGUÊS DO SALAZARISMO AOS NOSSOS DIAS

Traçámos algumas tradições da cultura portuguesa e da sua relação com a procura de uma identidade nacional. Esta análise de um estado da arte procurou abrir caminho para algumas reflexões atuais sobre os comportamentos coletivos e o imaginário do Portugal contemporâneo. Contudo, a problemática do tempo presente não pode ser separada do contexto

124 Lourenço, 74.

125 Lourenço, 76.

histórico e ideológico do período imediatamente anterior à Revolução de Abril. Iremos sustentar que a cultura imposta pelo salazarismo nos discursos identitários é de enorme importância para entender o momento presente e para a análise cultural que pretendemos fazer no âmbito deste trabalho. Neste sentido, este subcapítulo irá dividir-se na análise da obra contemporânea de três pensadores incontornáveis da cultura portuguesa: Eduardo Lourenço (cuja elaboração cultural temos vindo a seguir), José Gil e Boaventura de Sousa Santos, por considerarmos que as suas reflexões individuais poderão concentrar-se na grelha teórica de análise que pretendemos utilizar para olhar o discurso identitário do realizador João Canijo. Para além disso, iremos socorrer-nos de outros autores que nos auxiliarão na análise do aparelho ideológico do regime ditatorial sobre o qual faremos também um breve historial da sua construção no que respeita especificamente à identidade nacional.

Com todos estes autores, pretendemos dialogar de forma a criar uma forte base teórica para entender os debates que têm sido desenvolvidos em torno da questão da identidade portuguesa. Também não iremos deixar de nos interrogar sobre o problema principal da epistemologia deste livro: a análise cultural do comportamento coletivo de um povo a partir de elementos de construção de um imaginário cultural.

Representações culturais do Estado Novo

O Estado Novo foi um regime ditatorial que se impôs como regime político em Portugal durante quase meio século (48 anos). A sua implantação na sociedade portuguesa, tendo em conta o longo período de duração, foi enorme e moldou as representações culturais da identidade nacional, aproveitando algumas das representações dominantes da história cultural portuguesa que temos vindo a analisar e rejeitando outras. Decidimos focar especialmente estudos de carácter cultural, mas também históricos, elaborados a partir das marcas mais salientes do regime e da sua retórica (como os discursos públicos de Oliveira Salazar e dos seus partidários, as grandes manifestações culturais, documentos legislativos, etc.). Estes discursos patenteiam a existência de um determinado programa ideológico que impôs uma representação unívoca ou, como afirma o historiador António Reis, que construiu uma “tábua de valores (...) que impregnou de uma forma tão visível o quotidiano de

mais de uma geração de portugueses”.¹²⁶ Consideraremos que esta representação teve um impacto nos discursos públicos e mediáticos e até nos comportamentos genéricos das práticas sociais. Essa ligação será efetuada em subcapítulos posteriores a partir das análises diacrónicas entre o salazarismo¹²⁷ e o momento histórico do pós-25 de Abril de Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos.

O regime de Salazar foi, sem dúvida, um regime ditatorial cuja organização ideológica residiu em dois elementos polarizados e organizados em pirâmide: um chefe reconhecível e autoritário e uma base composta por um povo mitificado. O poder foi exercido de forma fragmentada para ser disseminado em todas as vertentes da vida social a partir de microestruturas de poder, que impediam também a criação de um espaço público. Por isso, o regime salazarista foi conhecido como um regime corporativista, espalhando os centros de poder em “corpos intermédios hierarquizados segundo os interesses e fins do Estado”.¹²⁸ O corporativismo surge como organização económica e social que delega os poderes em estruturas profissionais e económicas com ação concertada e especializada. Foi também nestas estruturas médias, sempre verificadas pelo regime num movimento paradoxalmente centralizador, que a ideologia se disseminou, com intuitos óbvios de controlar e aniquilar eventuais dissensões causadas pelas revoluções industrial e urbana que aconteciam noutros países. Daí que “ao perigo da luta de classes [se] contrapunha (...) o corporativismo, enquanto instrumento central de vigilância e disciplina social”.¹²⁹

Associado a este corporativismo, o regime consolidou-se num acentuado nacionalismo, criando, através da propaganda sistemática, uma imagem específica da identidade nacional, suportada numa regeneração do país através da coletivização numa *alma* nacional. Para a consolidação da sua imagem, o regime criou um difuso sistema de censura e

126 António Reis, “Os Valores Salazaristas”, in *Portugal Contemporâneo*, ed. António Reis (Lisboa: Publicações Alfa, 1996), 718.

127 Reis, “Os Valores Salazaristas”; Fernando Rosas, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar* (Lisboa: Tinta-da-China, 2012); Luís Vicente Baptista, “Os Discursos Moralizadores sobre a Família”, in *Portugal Contemporâneo*, ed. António Reis (Lisboa: Publicações Alfa, 1996), 737–44; Moisés de Lemos Martins, *O Olho de Deus no Discurso Salazarista* (Porto: Afrontamento, 1990).

128 Manuel Pinto dos Santos, “Um Regime de Governo Forte sob a Inspiração Nacionalista-Corporativa”, in *Portugal Contemporâneo*, ed. António Reis (Lisboa: Publicações Alfa, 1996), 467.

129 Rosas, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, 290.

de propaganda¹³⁰, que pretendia criar uma representação idealizada de Portugal e vários instrumentos de controlo, como a polícia política (PIDE), ou outras instituições de educação social como a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa.

Também o ensino público desempenhou um importante papel de disseminação ideológica, consolidada através da utilização do livro único. O historiador Manuel Pinto dos Santos resume, desta forma, os princípios do regime:

As instalações criadas pelo salazarismo tiveram como preocupação fundamental justificar e defender em termos globais o próprio sistema político, de modo a assegurar a sua conservação longe de dinâmicas de transformação. A organização vertical do poder consolidou-se através de instrumentos de controlo totalitaristas, ao mesmo tempo que o sistema procurava dar a imagem da unidade nacional. Desde as estruturas básicas da sociedade até às políticas, passando pelas profissionais, tudo se inseria no princípio sagrado do salazarismo: «Tudo pela Nação, nada contra a Nação».¹³¹

O dispositivo ideológico do regime moldou o seu discurso de forma a *reinventar a tradição* apostando numa construção identitária específica e assim produzindo um discurso de normalização. Esta normalização foi suportada por uma procura da ordem e da obediência, a partir de uma figura reconhecível do “chefe”, Oliveira Salazar, retratado à imagem do povo, humilde e despojado: “Ao configurar-se estruturalmente na qualidade de rural habituado a ganhar com labor humilde o pão de cada dia, sem nenhum tipo de bens de origem que lhe propiciasse uma existência desafogada, Salazar parecia querer dizer: reparem bem, sou e vivo exactamente da mesma forma que a maioria de vocês”.¹³²

130 Em 1933, o regime faz nascer o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) cujo propósito é convocar as letras, artes, ciências e técnicas para um superior interesse da nação: isto é, passar a mensagem do poder sobre a alma portuguesa e de uma forma acessível a todos. In Jorge Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito» (1933-49)* (Lisboa: Editorial Estampa, 1999), 29–30. O SPN também utilizou o cinema como arma ideológica, como veremos no segundo capítulo.

131 Santos, “Um Regime de Governo Forte sob a Inspiração Nacionalista-Corporativa”, 465.

132 Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito» (1933-49)*, 26.

Para acentuar o destino providencial deste “chefe”, foi construído um discurso de verdades e de ausência de crítica sobre a condição nacional, contrariando um pessimismo latente na cultura portuguesa. Essas verdades são, por exemplo, categoricamente afirmadas numa célebre frase de Salazar proferida num dos seus discursos públicos: “Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século, procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a autoridade e o seu prestígio, não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever”.¹³³

O historiador Fernando Rosas — uma das maiores autoridades no estudo deste período histórico — assinala, no salazarismo, sete mitos específicos, cuja construção foi orientada com um desígnio singular: sustentar o regime, permitindo a sua longa duração. Estes sete mitos, de certa forma, resumem as estratégias ideológicas do regime: (1) o “mito palingenético”, isto é, o regime era a guarda-avançada de uma regeneração nacional, interrompendo uma prolongada decadência fomentada pelo liberalismo; (2) o “mito da essência ontológica do regime”, isto é, o regime funda-se num mito providencialista, uma espécie de regresso a um destino português e a uma essência da pátria (e, nesse sentido, não se podia discuti-lo); (3) o “mito imperial”, isto é, o regime advoga uma missão civilizadora e cristã nas colónias portuguesas a partir de um “desígnio mítico da «raça»” e, assim, assume-se uma vocação imperial; (4) o “mito da ruralidade”, isto é, Portugal era, organicamente, um país de uma ruralidade tradicional, onde residiam as virtudes específicas do português e assente em determinadas práticas de trabalho, que resultam em críticas à urbanidade ou à industrialização; (5) o “mito da pobreza honrada”, isto é, propõe-se um encontro do povo com a sua própria natureza e o seu destino rural, não ambicionando mais do que o seu lugar social e, assim, critica-se a conflitualidade das classes sociais; (6) o “mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação”, isto é, a nação precede o Estado e, dessa forma, representa uma ordem natural das coisas, um equilíbrio de classes, entre o trabalho e o capital, na família ou na igreja, uma “espontânea organização social”, que se constitui através das corporações (e daí que a “essencialidade portuguesa” implique “uma vocação de ordem, de hierarquia e de autoridade natural”); (7) finalmente, o “mito da essência católica da identidade nacional”, isto é, a religião católica era,

133 António de Oliveira Salazar, *Discursos — Volume II (1935-1937)* (Coimbra: Coimbra Editora, 1937), 130.

por essência, constitutiva do ser português e definidora da sua identidade e história; daí que o regresso a esta condição fosse também uma forma de regeneração.¹³⁴

Assim, como explica Jorge Ramos do Ó, o regime reforçava a sua autoridade através da tradição, criando, para isso, um mito da portugalidade.¹³⁵ A construção narrativa desse mito foi o propósito essencial das grandes manifestações públicas:

[Salazar] foi directo: toda a administração pública deveria perceber que uma verdadeira estratégia de implicação ideológica apenas era passível de ser montada pela narração histórica. Fornecia a intriga necessária à retórica nacionalista, pois invocava «o mesmo povo, a mesma Nação, o mesmo Estado». Os postulados da unificação (...) [onde se fala sobre a retórica histórica] e da ausência de conflito entre os diversos corpos morais, sociais e políticos tornar-se-iam universais. E o mito da portugalidade articulava-se de forma totalizante.¹³⁶

A construção de uma narrativa é também o grande tópico de investigação de Luís Cunha¹³⁷, a partir de alguns momentos festivos do regime, como a Exposição do Mundo Português de 1940, ou o concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal, realizado em 1938¹³⁸. Para o autor, o segundo caso servia para criar algo inexistente que era, desta forma, um recurso ideológico e simbólico: “a aldeia privilegiada com o título de «mais portuguesa» constituía como que uma representação miniaturizada não daquilo que a nação *era*, mas daquilo que deveria *ser*”.¹³⁹ Há, assim, a construção de uma autenticidade e de uma tradição como elementos simbólicos a partir dos pressupostos que já tinham sido referidos no âmbito do romantismo português. Deste modo, na representação idealizada da aldeia, está um modo de vida rural, despojado, organizado hierarquicamente na família patriarcal e onde os elementos religiosos são predominantes:

134 Rosas, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, 312–28.

135 Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito» (1933-49)*, 74–75.

136 Ramos do Ó, 75.

137 Cunha, *A Nação das Malhas da Sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*.

138 Cf. Cunha, 31–62.

139 Cunha, 31.

A idealização do viver rural, onde a harmonia social se conciliava com as virtudes da família patriarcal, articula-se com um olhar paternalista seguro da sua superioridade. Enredadas numa teia onde se misturava o primitivismo em que viviam com a modernidade que as influenciava, as aldeias que ambicionavam o título de «mais portuguesas» eram antes de mais espaços de observação onde a sociedade que as olhava se pensava a si própria.¹⁴⁰

Esta “tradição” das aldeias, “primitiva”, deveria corrigir a modernidade, regenerá-la, para recuperar “valores perenes, (...) intrínsecos à natureza humana, que devem servir de alicerces a uma sociedade nova, onde impere um equilíbrio tal que o indivíduo, sem deixar de o ser, se sinta integralmente uma parte do colectivo”.¹⁴¹ Assim, esta tradição motiva a diluição do sujeito numa comunidade rural, que regenera todo o tecido social. Noutra perspetiva, o investigador também analisa o discurso do poder no âmbito da Exposição Mundo Português de 1940, vista como uma revisão ideológica do regime, sobretudo através de uma marca de tradição e antecedendo o futuro do projeto político do Estado Novo (ainda regressaremos a esta Exposição no segundo capítulo).¹⁴²

Configura-se, assim, um sistema de significação do Estado Novo que obedece aos cinco célebres valores da ideologia salazarista: Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho.¹⁴³ Como acentua o historiador António Reis, foi a partir destes cinco princípios que “Salazar fez assentar a sua teoria e a sua acção políticas, e com os quais procurou impregnar o quotidiano mental dos Portugueses”; “o seu objectivo era proceder a uma verdadeira «revolução mental e moral» que pusesse cobro à decadência das elites dirigentes e restituísse à Nação fé e confiança nos seus destinos”.¹⁴⁴ Estes valores-chave do regime acentuam, cada um à sua maneira, eixos de propagação ideológica: Deus como sinal de uma necessária virtude assente em valores absolutos e “verdadeiros”; a Pátria como nação coesa,

140 Cunha, 35.

141 Cunha, 41.

142 Cf. Cunha, 77–93.

143 Curiosamente, como assinala António Reis, o “Estado Novo, na sua propaganda, teve (...) o cuidado de reduzir a pentalogia Deus-Pátria-Autoridade-Família-Trabalho à trilogia Deus-Pátria-Família, precisamente porque os dois valores que assim se ocultavam era os mais susceptíveis de veicularem a divisão e suscitarem resistências”. In Reis, “Os Valores Salazaristas”, 722.

144 Reis, 717.

com uma dimensão histórica e territorial e que implica uma necessidade de unidade e ordem; a Autoridade é a súpula dos valores anteriores e assume-se como a essência do exemplo do Estado; a Família é o micro-lugar onde se repetem e imaginam todos os valores anteriores, servindo de correia de transmissão entre gerações e como lugar ideal do equilíbrio social; finalmente, o Trabalho é o valor que permite contrariar os vícios e a desordem, contribuindo também para um equilíbrio familiar.¹⁴⁵ Em resumo, os valores serviam para “fazer irradiar o princípio da autoridade”.¹⁴⁶ Todos eles se conjugam na ideia mítica da criação do “homem novo”, um dos objetivos centrais de todos os regimes totalitários e que obrigava a uma “reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e portugueses” e que foi “levado autoritariamente ao espaço e às sociabilidades privadas da massa”.¹⁴⁷

Destes elementos ideológicos do discurso do regime gostaríamos de salientar ainda as representações culturais em relação à família, célula-base do poder salazarista, o “oásis onde os filhos de Portugal são formados”¹⁴⁸. Uma análise a esta estrutura descentralizada do poder permite perceber os impactos da ideologia, ao mesmo tempo que nos fornece ferramentas científicas para uma análise posterior ao cinema e às representações de família que este propôs ao longo das últimas décadas e, particularmente, na obra de João Canijo. De facto, na construção simbólica do Estado Novo, a família surge como célula avançada de poder, estimulando as solidariedades e a imposição de uma hierarquia de poder, que controla toda a dimensão social. É uma “dimensão pragmática” do regime, extensamente detalhada pelos longos discursos de Salazar. Note-se, por exemplo, a forma como a família serve de sustentação moral da nação neste discurso do líder:

Não discutimos a família. Aí nasce o homem, aí se educam as gerações, aí se forma o pequeno mundo de afectos sem os quais o homem dificilmente pode viver. Quando a família se desfaz, desfaz-se a casa, desfaz-se o lar, desatam-se os laços de parentesco, para ficarem os homens diante do Estado isolados, estranhos, sem arrimo e despidos moralmente de mais de metade de si mesmos; perde-se um nome, adquire-se um número — a vida social toma logo uma feição diferente.¹⁴⁹

145 Cf. Reis, 718–19.

146 Reis, 719.

147 Rosas, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, 320.

148 Salazar cit. in Baptista, “Os Discursos Moralizadores sobre a Família”, 739.

149 Salazar, *Discursos — Volume II (1935-1937)*, 133–34.

Para o historiador Luís Vicente Baptista¹⁵⁰ a família surge como lugar privilegiado para uma “renovação moral da Nação”. Ao ocupar este lugar, a família passa a ser um elemento fundamental da estrutura político-legislativa do regime e, assim, preocupação importante dos seus dirigentes. O autor nota uma alteração social significativa entre os anos 30 e 50: a passagem de camadas de população do campo para a cidade.¹⁵¹ Essa transformação geográfica acarreta vários problemas de possível subversão social, já que a cidade é um lugar de emancipação. O discurso moralizador parte, de facto, da existência de uma família real (com potencial degenerativo) e é para ela que também *fala* ao advogar uma família ideal.¹⁵² Assim, a família surge como um lugar terapêutico, dos bons costumes, que possa salvar dos “vícios” da sociedade moderna. Em perigo pelo individualismo, a sociedade deveria reorientar-se para uma coletividade maior do que o indivíduo. Consequentemente, a família torna-se o microcosmos que reproduziria as representações discursivas do regime da Nação. Este aspeto da “correção” é decisivo, porque responde a um conjunto de práticas “desviantes” que a sociedade moderna portuguesa começa a evidenciar. O discurso sobre a família baseia-se, portanto, num conformismo social e económico, evidenciando que as práticas seculares e antigas são o garante da tradição, base essencial das virtudes da Nação. A família é, assim, um dos legados essenciais do passado e, por isso, é necessário manter e renovar a sua preponderância social.

Para esta representação concorre também a ideologia da Igreja Católica e a sua “família cristã”, cujos propósitos consistiam também em defender o indivíduo do pecado. Assim, a moral do regime é indissociável da moral cristã, assente na salvação das almas pecadoras. Torna-se evidente que estes discursos do regime constroem uma pedagogia do funcionamento familiar, optando por separar as funções dos rapazes e das raparigas ou do homem e da mulher, como aliás está explícito na caracterização feita pela socióloga Ana Nunes de Almeida, ainda falando neste nível imaginário construído pelo regime:

150 Baptista, “Os Discursos Moralizadores sobre a Família”, 737–39.

151 Cf. Baptista, 738–744.

152 O historiador reconhecerá, por exemplo, que “o discurso e a legislação” sobre a família “procuram prevenir o desaparecimento de um modo de viver já inexistente, ou talvez nunca existente”. In Baptista, 739.

Poderes, lugares, estatutos e funções de categorias de idade ou de género são naturalmente arrumados numa ordem desigual e assimétrica. A família, fundada no casamento religioso para toda a vida e assente na procriação, é um símbolo de estabilidade institucional da nação, o lugar de transmissão e conservação dos costumes. No seu interior, a hierarquia de autoridade e de poder, a especialização funcional, é rígida. Aos homens cabem as funções de chefe, provedor e protector da família que têm a seu cargo; no recato dos lares, as mulheres (enaltecidas no seu papel de mães), com estatuto subalterno, dedicam-se à lida da casa, à criação dos filhos.¹⁵³

Fica evidente que a família é o coração do discurso de controlo salazarista, reproduzindo uma ilusão de continuidade com o passado, e a continuidade de uma hierarquia patriarcal tanto da família como da sociedade. Por isso, o dispositivo trabalhava de duas formas: por um lado, produzindo uma ideia de harmonia, e por outro, colocando o poder como claramente identificado. Como assinala Cláudia Casimiro, por meio da sua sociologia da História, a “ideologia dominante e conservadora que vigora durante o regime de Salazar impõe publicamente a noção de que Portugal é povoado por famílias felizes, ordeiras, trabalhadoras e pacatas”.¹⁵⁴ O lar, isto é, o espaço interior da família é, por isso mesmo, “idealizado e divulgado como um espaço de harmonia e respeito”, onde os conflitos e a violência não acontecem.¹⁵⁵ Esta idealização pressupunha uma estrutura hierárquica clara, onde o chefe de família, o pai, é o garante do bem-estar, da disciplina e da obediência. Ou seja, é a autoridade que mantém a ordem neste microcosmos social, e o pai é o topo autoritário da família, com a mulher e os filhos sobre a sua alçada, que obedeciam com respeito e gratidão. Mais uma vez, como aliás demonstra Cláudia Casimiro¹⁵⁶, a idealização do regime escondia uma prática subterrânea de dissensões, ruturas e “vícios”, discussão a que regressaremos em breve.

153 Ana Nunes de Almeida, “Introdução”, in *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias*, ed. Ana Nunes de Almeida (Lisboa: Temas e Debates, 2011), 9.

154 Cláudia Casimiro, “Tensões, Tiranias e Violência Familiar: Da Invisibilidade à Denúncia”, in *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias*, ed. Ana Nunes Almeida (Lisboa: Temas e Debates, 2011), 113.

155 Casimiro, 115.

156 Casimiro, 114–22.

Parece-nos agora importante trazer ao debate o estudo da ideologia salazarista de Moisés de Lemos Martins¹⁵⁷. A sua análise do aparato discursivo, que implicou na vida quotidiana dos indivíduos, através do desenvolvimento de uma tecnologia de controlo das subjetividades, demonstra como a família funcionava enquanto célula de poder. A discussão teórica da sua abordagem ao salazarismo baseia-se em Michel Foucault e consiste num estudo empírico dos discursos públicos de Salazar, cuja regularidade permitia funcionarem como uma prática específica de poder.¹⁵⁸

Enquanto líder da nação, esses discursos formaram uma ideologia de controlo da vida pública, construindo representações idealizadas da identidade nacional. A sua leitura revela uma elaboração ideológica específica cujos propósitos radicavam na disseminação do poder num controlo quotidiano e invisível por todo o espaço social. De certa forma, Moisés de Lemos Martins propõe uma análise do funcionamento interior da “comunidade imaginada” portuguesa a partir de um centro ideológico muito preciso e que, neste caso, se confunde com uma prática ideológica do Estado. A conseqüente desconstrução do imaginário social de Salazar permite perceber como a densidade deste imaginário se propagou no tempo e no agir social dos indivíduos. Para isso, Martins desvela a forma como esta tecnologia de poder estava centrada na vida das pessoas, impondo um conjunto de normas e valores que visavam garantir uma “verdadeira natureza da vida nacional”.¹⁵⁹ Para o autor, esta tecnologia de poder organizava-se segundo uma “tecnologia da patriotização”, assente em binómios específicos que funcionavam como um jogo entre aspetos positivos e negativos da identidade portuguesa de forma a revelar uma necessidade de correção disciplinar do poder: “[esta] tecnologia da patriotização (...) distribui[-se] taticamente de acordo com as seguintes oposições fundamentais: unidade vs fragmentação, regeneração vs degenerescência, verdade vs falsidade”.¹⁶⁰

Uma das estratégias mais importantes destes métodos discursivos foi a colagem do regime à Igreja Católica e aos seus dogmas. Grande parte da estratégia discursiva da Igreja em Portugal estava assente num “catolicismo social”, através da utilização da palavra (e da confissão) como “dispositivo enunciativo da verdade”¹⁶¹. Esta estratégia culminava na imposição da

157 Martins, *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*.

158 Martins, 27.

159 Martins, 16–17.

160 Martins, 32–33.

161 Martins, 44.

autoridade da Igreja na vida diárias e nas crenças dos indivíduos. Para o investigador, historicamente, a Igreja Católica portuguesa organizou-se, durante o século XIX, enquanto autodefesa dos movimentos liberais. No século XX, essa organização resultou numa estratégia de poder que, “estendendo-se às classes e às instituições laicas como meio de controlo económico e de sujeição política”,¹⁶² resultou no momento decisivo da sua institucionalização através do Estado Novo.¹⁶³ Não são propriamente as instituições eclesiásticas que tomam o poder, mas antes uma tecnologia de Estado que incorpora a razão ética da Igreja portuguesa em vários domínios da sociedade: “através da escola, que é objecto e efeito de um saber moral e apologético, da economia, da ciência jurídica, da família, esta tecnologia faz da heresia e da recristianização não apenas um problema laico, mas também uma questão de Estado”.¹⁶⁴

Assim, o regime ditatorial funcionava através de uma microfísica do poder¹⁶⁵ que afirma um conjunto de normas e valores em todas as áreas da vida pública: “fixando-se naquilo que é designado pela «crise dos valores ocidentais», a técnica disciplinar salazarista impõe-na como objecto de discurso à economia, à administração pública, à sociedade, à Igreja, à imprensa, à cultura”.¹⁶⁶ Para o autor, há quatro domínios específicos nesta “nova tecnologia da obediência”: jurídico, familiar, económico e pedagógico.¹⁶⁷ Interessa-nos, nesta discussão teórica da realidade portuguesa do salazarismo, aquilo que o investigador caracteriza como uma “atomização disciplinar salazarista”¹⁶⁸, cujo centro é o núcleo familiar, a unidade básica da nação.

Para o regime, a família deve ser o garante de uma hierarquização do poder e definir, claramente, as funções sociais dos membros da família. Deve ser, também, a garantia de regeneração perante as dificuldades modernas do Homem e servir como normalização.

162 Martins, 56–57.

163 Martins observa que as técnicas disciplinares da Igreja foram desenvolvidas e testadas “nos sucessivos aparelhos da Igreja: na Sociedade Católica, nos Círculos Católicos de Operários, nos Centros Académicos de Democracia Cristã, no Centro Católico, etc.”. In Martins, 47.

164 Martins, 69.

165 Moisés de Lemos Martins utiliza aqui o conceito cunhado por Michel Foucault, in *Vigiar e Punir*, 2.^a ed (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999), 26–27. Para este autor, a microfísica do poder é uma complexa “tecnologia política do corpo” que impõe, de forma desordenada e disseminada, um “sistema de sujeição”.

166 Martins, *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*, 65.

167 Martins, 70–71.

168 Martins, 72–73.

A mística da intimidade do lar vai assim constituir a família como filtro, que disciplina e controla, e, nessa medida, como factor de normalização. Organizando a *célula* familiar, os *lugares* (do homem, da mulher e da criança) e as *hierarquias* que determinam a separação dos membros da família de acordo com as tarefas e os exercícios específicos a cada um deles, a disciplina ética fabrica um espaço complexo. Ela estabelece um espaço simultaneamente *arquitectural* (casa pequena e simples); *funcional* (pelo alinhamento obrigatório dos membros da família segundo o sexo); enfim, um espaço hierárquico, pela designação de lugares de autoridade (por exemplo, tolera-se o trabalho na fábrica apenas ao homem — a mulher, essa, deve trabalhar em casa —, e reivindica-se para ele o salário suficiente que garanta o sustento de toda a família).¹⁶⁹

Esta atomização disciplinar atua em diversas componentes, procurando implicar neste conjunto de práticas, vários valores normativos do discurso do regime: “a família responde assim a vários imperativos: tornar os corpos racionais (exigência de saúde); obter indivíduos competentes no que respeita à economia doméstica (exigência de qualificação); formar nacionalistas obedientes, funcionando como filtro (exigência política); prevenir a devassidão, a licença dos costumes, etc. (exigência moral)”.¹⁷⁰

O discurso salazarista reconhece e impõe uma tradição em que a “alma nacional” tem uma tendência para a degenerescência¹⁷¹ e, como tal, tem que ser recuperada ou mantida fora desse problema. Essa inclinação é mantida em constante tensão com um discurso sobre as “tendências virtuosas do génio português (um temperamento de sacrifício, trabalho e independência, uma tradição espiritual, o destino colonial de uma missão civilizadora)”.¹⁷² E a resolução dessa tensão é colocada nos dispositivos disciplinares, de que a família é um porta-estandarte. Daí que a família surja também com antítese a uma abordagem moderna do trabalho e das relações sociais, já que, sendo “célula originária do corpo político e

169 Martins, 73.

170 Martins, 73.

171 Esta degenerescência era exposta através de alguns “vícios portugueses típicos”: “A alma nacional é degenerada por esse «fatalismo doentio, de que o Fado é a expressão musical». Ou seja, as tendências viciosas, os «defeitos incrustados, os vícios adquiridos, que são vícios, sobretudo, de educação, de mentalidade», degeneram-nos, criam em nós necessidades ilusórias”. In Martins, 98.

172 Martins, 95.

económico da nação, a família apresenta-se como a antítese mítica do individualismo liberal que corrompe a natureza”.¹⁷³ Para Martins, a família salazarista é um dispositivo controlador do trabalho e das relações sociais, através de um controlo moral; por isso, a “função familiar do trabalho é interpretada como uma forma concreta de realizar o destino nacional (...) [; e]lla compreende assim o heroísmo de uma pobreza bem administrada, a santidade de um lar indissolúvel e harmonioso (uma realidade independente), e a mística de um dever a cumprir até ao sofrimento, pela obediência e pela fé no destino da pátria”.¹⁷⁴ Este controlo é organizado em diversas estratégias que passam pela autoridade, pela economia doméstica ou pela defesa de uma moral.¹⁷⁵

Da mesma forma que se identifica a família como célula disciplinar do Estado, o discurso salazarista criou algumas imagens-paradigma. Uma das que Moisés de Lemos Martins dá especial relevo é a “boa dona de casa”¹⁷⁶, uma espécie de modelo exemplar de boas práticas da humildade, sacrifício e abnegação. Segundo o autor, a “boa dona de casa” propõe uma “suave imagem de um país antigo, tradicionalista, resignado e humilde” e é uma “figura recuperada do velho ciclo de uma nação mítica, diligente e virtuosa (...) [e] tem a forma de uma ideia política a que Salazar dá forma institucional”.¹⁷⁷

Em conclusão, o estudo de Moisés de Lemos Martins revela algumas das tecnologias discursivas que visam obter indivíduos obedientes no interior de determinadas zonas sociais. Essas zonas — de que a família é um dos exemplos-chave — permitem ser uma guarda avançada do regime na construção de uma normalização baseada em valores essenciais. São criadas narrativas, que mais não são que “fábulas da propaganda”, que “têm um duplo e estranho poder: a transformação do ver e do ouvir num

173 Martins, 94.

174 Martins, 95.

175 Moisés de Lemos Martins discute as “várias as formas de controlo que a disciplina nela exerce. (...) Pela designação de lugares de autoridade que preservam a natureza autoritária da família, um controlo político. Pela promoção da economia doméstica que preserva a modéstia e a independência do nosso modelo de desenvolvimento, um controlo político e económico. Pela defesa dos factores morais de produção que elevam a qualidade e a quantidade do trabalho produzido, um controlo económico. Pela sujeição da mulher ao encargo das lides domésticas que a condenam à dependência, um controlo económico, político e moral. Pela defesa de formas de convívio familiar que reforçam a indissolubilidade do lar, um controlo moral”. In Martins, 96.

176 Martins, 161–63.

177 Martins, 161.

credo e a fabricação do real com aparências”.¹⁷⁸ Isto é, representações culturais que adquirem valores perenes e se introduzem nas práticas sociais.

O que se tentou demonstrar, neste subcapítulo, foram os discursos promovidos pelo salazarismo enquanto regime político. Disseminaram-se por todas as esferas sociais, inculcando determinados valores que passaram a moldar as representações culturais da identidade nacional. Como célula-base desta disseminação dos valores, surge a família, lugar de imitação das estruturas hierárquicas e autoritárias do poder e garante da modelação das novas gerações. Como veremos de seguida, os conceitos principais destas representações serão analisados e atualizados por pensadores contemporâneos numa ligação umbilical com as práticas sociais em Portugal nas últimas quatro décadas. É importante reter uma observação em particular, talvez a mais importante: a distância entre as representações sociais idealizadas pelo regime salazarista e as práticas sociais efetivas. Isto é, como fomos vendo ao longo do texto, houve vários discursos específicos que promoveram determinadas representações, embora a realidade demonstrasse outras práticas sociais. Assim, o regime difundiu uma imagem idealizada — uma ilusão — de forma a apagar essas práticas potencialmente desviantes. Estas representações foram recorrentes e avassaladoras e impuseram, dessa forma, tensões nas práticas sociais entre o período do salazarismo e o momento contemporâneo.

Veremos agora os estudos de Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos que, advindo de diferentes disciplinas, se debruçam sobre a contemporaneidade e o legado do salazarismo. Estes pensadores ajudam-nos também a entender as configurações históricas das representações culturais e estas tensões identitárias.

*Elaborações contemporâneas das representações culturais:
Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos*

Depois de analisadas as representações culturais promovidas pela cultura portuguesa e pelo regime salazarista, é essencial procedermos a uma leitura contemporânea deste debate. Para isso, será necessária uma ligação profunda entre o imaginário do regime ditatorial e a nova abertura provocada por uma sociedade democrática. Utilizaremos a discussão promovida por três pensadores fundamentais das últimas décadas:

178 Martins, 110.

Eduardo Loureço¹⁷⁹, José Gil¹⁸⁰ e Boaventura de Sousa Santos¹⁸¹ que produziram material teórico essencial para entender o momento contemporâneo. Para esta caracterização, desenvolveremos, de seguida, três ideias principais: a encruzilhada histórica e os seus diferentes imaginários; a influência do salazarismo e a sua fundação ideológica num tradicionalismo rural e na família; uma mentalidade contemporânea, caracterizada por uma passividade, conducente a estratégias de normalização do poder, em que nos alongaremos no conceito de não-inscrição de José Gil e na ideia do recalcado de Eduardo Loureço.

Os imaginários conflituantes

O tempo contemporâneo português, como temos vindo a assinalar, é caracterizado por um conjunto de mudanças estruturais assentes no desenvolvimento da globalização. Para além disso, em termos míticos, como Eduardo Loureço¹⁸² tem acentuado desde a década de 70, houve uma mudança de paradigma do imaginário português. Essa mudança dá-se com a Revolução de Abril e com o espaço democrático então aberto. Para o autor, este novo ciclo histórico representa uma brutal alteração da imagem dos portugueses, uma troca entre um Portugal Imperial, senhor das suas colónias, para um país pequeno e frágil agora recentrando para um projeto europeu. No entanto, Eduardo Loureço identifica uma particular ausência de trauma quando analisamos em detalhe as transformações históricas do país, sobretudo com a perda do império — a partir do momento em que se inicia a descolonização, cujo sinal mais evidente e problemático foi a avalanche do regresso dos “retornados” — e a ausência de crítica pública ao legado histórico do salazarismo.¹⁸³ Para o filósofo, acabou um ciclo histórico muito duradouro, sem ainda se sentirem as suas consequências devastadoras para o imaginário: “um acontecimento tão espectacular como a derrocada de um «império» de quinhentos anos,

179 Loureço, *O Labirinto da Saudade*; Loureço, *Nós e a Europa Ou as Duas Razões*; Loureço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*.

180 José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 2.a ed. (Lisboa: Relógio d'Água, 2005); José Gil, *Em Busca da Identidade. O Desnorte* (Lisboa: Relógio d'Água, 2009).

181 Santos, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*; Boaventura de Sousa Santos, *Portugal. Ensaio contra a Autoflagelação* (Coimbra: Almedina, 2011).

182 Loureço, *O Labirinto da Saudade*.

183 Cf. Loureço, 46–49.

cuja «posse» parecia co-essencial à nossa realidade histórica e mais ainda fazer parte da nossa *imagem corporal, ética e metafísica de portugueses*, acabou *sem drama*”.¹⁸⁴

Como Eduardo Lourenço esclarece, Portugal não é um país com típicas crises de identidade que resultaram em guerras fratricidas nos últimos 20 anos (de que o exemplo dos Balcãs é o mais evidente). Pelo contrário, Lourenço assinala uma autoimagem muito vincada, caracterizando os portugueses como um povo “com larga memória espontânea e cultivada de si mesmo, nação com definição política, territorial e cultural de muitos séculos (...). Nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos e pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consciência da realidade nacional que constituímos.”¹⁸⁵ Já assinalámos, neste livro, a ideia de hiperidentidade do próprio Lourenço.

No momento contemporâneo, o filósofo identifica o abandono do espaço mítico do império, depois da descolonização, por uma nova imagem, a da Europa, no mesmo registo passivo com que ultrapassamos um possível *trauma* histórico — apesar do momento em ebulição do pós-revolução.¹⁸⁶ Daí que o autor conclua que, por “fim, entrámos na Europa como se sempre lá tivéssemos estado, ao mesmo tempo que cultivamos, oniricamente, um Império de quinhentos anos como se nunca de lá tivéssemos saído”.¹⁸⁷ Esta ausência de trauma representa, em certo sentido, uma espécie de continuidade do imaginário a partir da omnipresença ideológica da ditadura, sobretudo na autorrepresentação dos portugueses. Lourenço repara, por exemplo, que a ideologia da Expo 98 “em bem pouco diferiu (...) da «imperial» dos anos 40”.¹⁸⁸ Consequentemente, o filósofo acentua uma ausência clara de uma “revolução cultural” no imaginário português, apesar das mudanças sociais:

Neste último quarto de século [1974-1999] realizámos muitas e belas coisas, reparámos algumas injustiças, melhorou a qualidade de vida

184 Lourenço, 47.

185 Lourenço, *Nós e a Europa Ou as Duas Razões*, 10.

186 Para Eduardo Lourenço, no momento revolucionário “não há dúvida (...) que (...) o destino imediato de Portugal foi rudemente discutido e, com ele, a questão mais vasta e sempre actual de «Portugal como destino». Mas, “uma vez o falso e o verdadeiro pânico passados, voltámos (...) aos mesmos caseiros e deliciosos negócios públicos (...). Do destino de Portugal e ainda mais de Portugal como destino (...) nunca mais se ouviu dizer uma palavra”, in *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 77.

187 Lourenço, 60.

188 Lourenço, 79.

para a generalidade dos cidadãos, mas falhámos o que se chama a «revolução cultural». Ou, para que o conceito não suscite maus pensamentos, a necessária, complexa, delicada desconstrução de uma ideologia estruturalmente imperial sem império, militante, hagiográfica, ultranacionalista, aberta ou inocentemente hostil à inspiração democrática, sem a qual não era viável superar meio século de «pensamento único». ¹⁸⁹

Esta mudança de imaginário é ainda mais premente com as alterações sociais e económicas operadas pelo Novo Mundo e pela Europa. Neste aspeto, o trabalho de Boaventura de Sousa Santos tem sido paradigmático, porque nos permite observar o lugar do país nessas mudanças. O sociólogo assinala que, apesar de algumas construções mitificadas da existência nacional, que contribuem para a situação atual, houve alterações sociais significativas, isto é,

nas últimas três décadas, a sociedade portuguesa passou por vários processos acelerados e turbulentos de transformação social que tiveram impactos intensos, selectivos e contraditórios em diferentes campos da vida social e que até agora não se sedimentaram numa nova medida, ou seja, numa nova imagem coerente da sociedade em que os portugueses se revejam de maneira consensual. ¹⁹⁰

Santos faz uma longa enumeração dessas mudanças estruturais, que foram uma consequência direta da entrada na União Europeia, em 1986, das quais, por exemplo, podemos salientar: país de imigrantes em vez de emigrantes; novas formas de organização da sociedade civil; aumento das assimetrias regionais e incremento da intensidade urbana; aumento da oferta de ensino superior; constituição de um sistema público de segurança social; melhoria dos indicadores de pobreza; aumento da precarização do emprego; endividamento das famílias; ou o aumento da área cultural nas políticas de Estado, entre muitas outras. Como diz o autor a terminar este inventário: “pode, pois, concluir-se que a sociedade portuguesa é uma sociedade em rápido movimento e transformação”. ¹⁹¹

189 Lourenço, 79–80.

190 Santos, *Portugal. Ensaio contra a Autoflagelação*, 35.

191 Santos, 35–37.

Santos propõe, conseqüentemente, que a melhor caracterização do momento contemporâneo é considerar Portugal como “uma sociedade de desenvolvimento intermédio. Algumas características sociais (...) aproximam-na de sociedades mais desenvolvidas, enquanto outras (...) a aproximam das sociedades menos desenvolvidas”.¹⁹² O particular momento da história portuguesa — que é um momento cuja análise é política, económica e social — implica que haja uma negociação transnacional, porque vivemos num mundo globalizado e onde as relações estão interdependentes do xadrez mundial.¹⁹³ Daqui resulta uma análise ao momento atual que comporte as principais modificações operadas neste contexto:

As trocas de bens materiais e de bens simbólicos a nível mundial intensificaram-se muito nos últimos vinte anos devido a três factores principais: a transnacionalização dos sistemas produtivos; a disseminação planetária de informações e imagens; e a translocalização maciça de pessoas enquanto turistas, trabalhadores migrantes ou refugiados. Esta intensificação das interações globais parece desenvolver-se segundo uma dialéctica de desterritorialização-reterritorialização. Com a intensificação das interações e das interdependências, as relações sociais desterritorializam-se na medida em que passam a cruzar fronteiras que até há pouco tempo estavam policiadas por alfândegas, nacionalismos, línguas, ideologias e frequentemente por todos eles ao mesmo tempo.¹⁹⁴

Assim, como acentua o investigador, a posição ocupada por Portugal exige uma análise dialéctica de territorialização e desterritorialização, sobretudo quando olhamos para os diferentes períodos históricos, como já tinha sido assinalado por Eduardo Lourenço: o 25 de Abril provocou um regresso ao retângulo geográfico português, mas a entrada na Europa motivou um fenómeno contraditório de desterritorialização. É por isso que, para Boaventura de Sousa Santos, “Portugal é uma sociedade semi-periférica. Findo o ciclo do império, está a renegociar a sua posição no

192 Santos, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 53.

193 Esta posição no sistema mundial corre, é claro, o risco de ser analisada do ponto de vista negativo, isto é, olhar para a realidade portuguesa como sinal de um subdesenvolvimento quando comparada com os países centrais. Essa negatividade é “uma outra forma de desconhecimento e por isso também é campo fértil de análises míticas e de estipulações de exotismo”, in Santos, 53.

194 Santos, 54.

sistema mundial. Não é possível que num futuro próximo seja promovido ao centro do sistema ou despromovido para a sua periferia. É mais provável que a sua posição intermédia se consolide em novas bases”.¹⁹⁵ Neste entendimento, o sociólogo coloca Portugal no meio de dinâmicas cruzadas de práticas sociais, que são características de períodos muito diversos — pré-modernidade, modernidade e pós-modernidade — e essa é uma constatação que exige muitos cuidados de análise. Por isso mesmo, a sociedade portuguesa é uma sociedade heterogénea: “Por via do tipo e da historicidade do seu nível de desenvolvimento intermédio, a sociedade portuguesa é muito heterogénea. Caracteriza-se por articulações complexas entre práticas sociais e universos simbólicos discrepantes, que permitem a construção social, tanto de representações do centro, como de representações da periferia”.¹⁹⁶

A análise de Boaventura de Sousa Santos permite olhar o lugar de Portugal no contexto das mudanças globais, mas também se integra no choque de temporalidades proposto por Eduardo Lourenço, isto é, a existência de diferentes representações culturais conflitantes — entre uma ideia de império e uma ideia de Europa; ou entre um espaço colonial e a abertura para o espaço europeu; ou até representações e práticas sociais. Para o sociólogo, esta configuração mítica supõe a passagem de uma “zona colonial” para uma “zona europeia”: “desde o século XV Portugal tem vivido como um feixe de representações sociais em duas zonas ou espaços-tempo, a zona europeia e a zona colonial. A ideia de zona pretende significar que, desde essa época, Portugal habita física e simbolicamente espaços-tempo muito mais vastos que os seus limites territoriais e muito diferentes das realidades que são observáveis nesses limites”.¹⁹⁷ Também José Gil escreveu sobre esta encruzilhada de espaços-tempos conflitantes que põe em causa velhos paradigmas identitários. Esta encruzilhada, no entender do filósofo, é composta por três elementos: “[a] globalização, [a] europeização, e o nosso tempo nacional - que, só ele, constitui uma mescla de muitas camadas do passado”.¹⁹⁸ O resultado prático desta encruzilhada implica que estes diferentes tempos “não se encaixam nem consistem uns com os outros. Vivemos agora à deriva depois do embate destes três elementos, sem sabermos nem podermos tomar um rumo certo”.¹⁹⁹

195 Santos, 58.

196 Santos, 59.

197 Santos, *Portugal. Ensaio contra a Autoflagelação*, 33.

198 Gil, *Em Busca Da Identidade. O Desnorte*, 57.

199 Gil, 57.

Neste aspeto, tanto Gil como Santos parecem corroborar a análise clássica de Lourenço.

Assim, como pudemos assinalar a partir destes três autores, o tempo contemporâneo português é marcado por uma encruzilhada histórica. Depois de uma mudança radical de regime, o imaginário português está aberto a novas configurações. No entanto, persistem representações culturais de momentos anteriores que entram em conflito com as novas práticas sociais no mundo globalizado. Vamos, por isso, agora, analisar o legado do salazarismo nesta encruzilhada.

O legado do salazarismo

Este livro já enumerou diversas características essenciais do imaginário salazarista, convocando certos discursos que afirmam determinados valores, transformados em normativos da identidade nacional. Como seria de esperar, também para os três autores que seguimos, as representações contemporâneas da identidade nacional radicam as suas dinâmicas no imaginário criado pela ditadura salazarista. Por exemplo, Lourenço ressalta que o Estado Novo se estabeleceu numa ideia paradoxal da sociedade — entre o modernismo e o arcaísmo — sendo um período político em que a imagem nacional foi particularmente mitificada — e, sobretudo, o povo —, através da recuperação de um passado glorioso.²⁰⁰ Lourenço classificou essa construção como uma ilusão através da “fabricação sistemática e cara de uma *lusitanidade* exemplar” em que “não vivíamos num país real, mas numa «Disneylandia»²⁰¹ qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas”.²⁰² O salazarismo foi, assim, capaz de criar uma “imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade”.²⁰³ A imagem imperial do salazarismo — caracterizada pela frase “Portugal não é um país pequeno” — inculcou-se de forma paradigmática nos mitos de grandeza

200 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 32–33.

201 Este argumento será também importante para a análise de *Fantasia Lusitana*, de João Canijo, em que o cineasta observa a propaganda do regime.

202 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 33–34.

203 Lourenço, 33.

do imaginário português. Ao mesmo tempo, Salazar investiu na criação de uma “nova imagem de Portugal, global e hipertrofiadamente positiva, perfeita antítese da imagem pessimista do século [anterior]”.²⁰⁴

Para os três autores, o salazarismo impôs uma condição genérica nas representações culturais: um regresso à ancestralidade benigna do espaço rural como imagem mitificada; acrescida da importância da moral católica (aliás, estes dois elementos já foram profusamente referidos). Essas condições moldaram as mentalidades, enclausurando o espírito criativo de Portugal. Para Lourenço, o salazarismo impôs uma imagem de “ruralização espiritual”, isto é, o carácter português baseado na simplicidade, modéstia, com recursos mínimos, trabalhador incansável, numa hierarquização exata, onde o Estado é o poder controlador das minudências sociais e económicas. Desta forma, Salazar esvaziou o conflito político em nome de um progresso optimista.²⁰⁵ Aliás, para o mesmo autor, também se torna relevante o catolicismo, que acentua uma imagem religiosa unívoca da identidade cultural portuguesa: “A doutrina social da Igreja é a (...) referência [do salazarismo] e os valores católicos, mais do que familiares num país «organicamente» católico e proselitista que durante séculos não separou a sua actividade colonizadora da actividade missionária, bastavam para sedimentar o seu específico nacionalismo autoritário”.²⁰⁶

Para José Gil, esta representação cultural do regime, como Lourenço a descreve, envolveu as mentalidades dos portugueses num amplo e invisível mal difuso. No argumento do filósofo, o sistema discursivo salazarista penetrou no mais ínfimo pormenor do quotidiano, insinuando-se e disfarçando-se de humildade e modéstia. O salazarismo, como culto de um pai autoritário e distante, promoveu a irresponsabilidade e tolheu a existência individual: “Nisso, como em tantos outros aspectos, o Portugal de hoje prolonga o antigo regime. A não-inscrição não data de agora, é um velho hábito que vem sobretudo da recusa imposta ao indivíduo em se inscrever. (...) Foi o salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade — reduzindo-nos a crianças, crianças grandes, adultos infantilizados.”²⁰⁷ Portanto, o salazarismo foi, mansamente, dominando todos os aspetos quotidianos, aprisionando o carácter dos indivíduos. Uma das consequências deste poder oculto foi também a redução (ou mesmo a anulação) de

204 Lourenço, *Nós e a Europa Ou as Duas Razões*, 21.

205 Lourenço, 20–21; Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 32–34.

206 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 62.

207 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 17.

um espaço público, onde os indivíduos fossem chamados a debater as questões estruturantes da sociedade. Por isso, mais “do que tudo, o salazarismo foi uma doença que pôs de rastos o povo português”.²⁰⁸

Ainda no contexto da influência do regime ditatorial, Gil identifica um fenómeno que serviu Salazar e que ajudou a cimentar as mentalidades.²⁰⁹ Referimo-nos ao conceito de *familiarismo*, que se aproxima da ideia de um ruralismo espiritual de Lourenço. Para Gil, o regime fundou a sua estrutura de sociedade na família, que serviu de suporte social. O familiarismo é, antes de mais, algo que envolveu profundamente todo o imaginário português e pretendeu moldar as relações sociais de forma a reproduzir o modelo da família e da sua hierarquia. O culto salazarista da família fundava-se numa “gregaridade lusitana”, um discurso científico-etnológico de justificação da singularidade portuguesa, que atravessa todos os estratos sociais. Nas palavras de Gil,

[a]ssim se constitui, na grande esfera da afectividade social, uma estrutura envolvente que reproduzia a todos os níveis o modelo afectivo-relacional da célula familiar. Claro que tal estrutura se desenvolvia em inúmeras variantes, mas a sua força envolvente era omnipresente e quase sem falhas. No fundo, fornecia também um estranho coadjuvante ao poder político.²¹⁰

A ideia do familiarismo relaciona-se também com a dinâmica encontrada por Moisés de Lemos Martins²¹¹ e a sua explicação da família enquanto “atomização disciplinar salazarista”. Assim, este familiarismo cultivou os afetos como suporte dos relacionamentos sociais, imitando a família, e, nesse sentido, retirando a possibilidade de um natural confronto no espaço público. Criava uma ilusão de democracia afetiva e familiar, onde tudo funcionava conforme era esperado. Como resultado, “aprisionava, encolhia os espíritos numa célula em que eles cultivavam a ilusão da igualdade e da fraternidade”.²¹²

Este aspeto social que contribui para as representações culturais portuguesas, anula o viver pleno, de subjetividades ativas, disfarçando-se

208 Gil, 25.

209 Gil, 62–63.

210 Gil, 62.

211 Martins, *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*.

212 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 63.

de práticas afetivas familiares. Ainda neste contexto — e depois do ruralismo espiritual, de Lourenço, e deste familiarismo, de José Gil — podemos acrescentar, a partir de outro ângulo, a leitura de Boaventura de Sousa Santos. Para o sociólogo, o Estado ocupa uma posição central no sistema português, mas cuja ineficiência provoca o afastamento entre o Estado e os cidadãos. Para além disso, este Estado centralista tem sido caracterizado — na sua história moderna — por um predomínio do autoritarismo. Por isso, Portugal apresenta uma sociedade civil fraca e que ainda se organiza sob modos de uma “sociedade providência”, isto é, uma rede comunitária de vizinhos ou de parentesco que se ajuda mutuamente. É uma sociedade que ainda se rege por modelos simbólicos de sociedades rurais que se reproduzem em meios urbanos²¹³.

Assim, tentamos avaliar, a partir dos três autores que seguimos, um aspeto social do regime salazarista que contribuiu para a formação de uma representação cultural dominante, cujo impacto é ainda notório na encruzilhada de tempos contemporânea. Destacamos os modos familiares, rurais e de uma sociedade providência que, incentivados pela ideologia salazarista, se inculcaram nas práticas sociais dos indivíduos. Chegamos, por isso, à conclusão desta leitura atual, fechado o círculo e aproximando-nos das mentalidades contemporâneas.

A mentalidade: o recalcado, a não-inscrição e o medo

O momento contemporâneo, como temos estado a descrever, é constituído por uma relação tensa entre representações culturais salazaristas e os novos desafios que resultam da democracia e da viragem europeia de Portugal. É decisivo para a análise cultural que procederemos no terceiro capítulo, descrever, com mais detalhe — sobretudo a partir das elaborações de Eduardo Lourenço²¹⁴ e José Gil²¹⁵ — a forma como o imaginário português reflete estas tensões. Particularmente, queremos aqui dar conta de uma mentalidade, que tem sido exposta pelos dois pensadores que seguimos, que revela uma dificuldade em aceitar uma imagem mais complexa da identidade portuguesa, procurando sobrepor essa complexidade com uma

213 Santos, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 61–64.

214 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*; Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*.

215 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*.

idealização (particularmente elaborada pelo salazarismo), que mais não é do que um irrealismo que tenta disfarçar a ausência de uma visão realista e de intrínseca fragilidade (um país pequeno, socialmente complexo, com debilidades estruturais, colocado no extremo ocidente da Europa).

Eduardo Lourenço, neste aspeto, e como temos vindo a mostrar, realizou um diagnóstico que designou como *psicanálise mítica do destino português* e que se funda numa análise cultural. Para o nosso foco de interpretação, interessa-nos perseguir a ideia de que a cultura portuguesa — reforçada por quase meio século da uma imagem idílica salazarista — tem como imaginário uma mentalidade eminentemente passiva da vida nacional. Essa passividade é reforçada, no entender de Lourenço, como já o dissemos, pela incapacidade de Portugal viver o fim do império como trauma. Aliás, como o filósofo acentua, para um “povo de longa tradição de passividade cívica”, o salazarismo era “apenas «o governo legal» da Nação”.²¹⁶

Esta normalização da sociedade, operada dentro do discurso salazarista, resultou num coletivo nacional marcado pela *falta*, de perda de subjetividades ativas. Este carácter de falta é, para Lourenço, ainda a concretização de uma imagem mítica do passado, que leva a uma paralisia, impedindo os portugueses “de investir na sua vida real, no seu presente, uma energia e uma ambição que sempre parecerão medíocres [quando] comparadas com as do século de esplendor”.²¹⁷ Essa passividade, que marca os discursos da identidade cultural portuguesa, resulta, assim, do choque de imaginários, até porque o novo destino europeu é, para o filósofo, ainda algo contraditório, já que no “fundo, sentimo-nos bem no nosso país lírico, bucólico, de hortas e sardinha assada, com um suplemento de conforto importado do mundo onde se inventa e reinventa sem cessar esse futuro” e por isso é que “Portugal é um tecido histórico-social de malha cerrada, uma aldeia de todos (...) que não consente (...) a irrupção de um viver individual autónomo e autonomizado que só o nascimento e proliferação grandiosas da cidade burguesa instituíram”.²¹⁸ O que Lourenço nos diz sobre esta paralisia revela que, apesar de Portugal ter mudado significativamente em termos sociais e económicos, “na sua essência a imagem cultivada durante quarenta anos permanece intacta”.²¹⁹

216 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 48.

217 Lourenço, *Nós e a Europa Ou as Duas Razões*, 11–12.

218 Lourenço, 12–14.

219 Lourenço, 21.

E, como podemos verificar, a identidade cultural continua a ser marcada por aquilo que designamos como familiarismo, uma rede de vizinhanças que impede a formação ativa das subjetividades. Ora isto coloca-nos numa espécie de regime sem destino, numa espécie de limbo identitário, já que o fenómeno imenso da globalização nos obriga a transformações económicas e sociais.

Esta passividade, no meio das mudanças estruturais, sobretudo a partir do projeto europeu, volta a provocar um fenómeno cultural de euforia, mostrando como a relação esquizofrénica e irrealista se mantém. Neste contexto, como assinalou Lourenço no final da década de 90, o discurso dos portugueses é entusiástico, pois pela “primeira vez, o nosso país vive-se a si mesmo e começa até a ser visto pelos outros, que sabem onde ficamos e quem somos, como um povo insolentemente feliz. Exibicionistamente²²⁰ feliz”.²²¹ Este fenómeno acentua, no entender de Lourenço, a característica marcadamente passiva da vida nacional, isto é, “(...) como sempre, a euforia nacional parece excessiva e artificial. Gozamo-la, mas não a somos. Uma parte da existência nacional é intrinsecamente passiva.”²²² Interligando aspetos culturais recorrentes — a bipolaridade entre esplendor e decadência, o conflito de imaginários Império-Europa, e mesmo o legado passivo do salazarismo — Lourenço destaca uma representação baseada numa ideia de hiperidentidade apoiada numa visão idealizada da identidade. Esta idealização constrói um discurso irrealista do imaginário, acentuando um recalçamento de uma imagem mais real da ideia de Portugal no seu contexto histórico. É nesta tensão entre as diferentes imagens que Lourenço mostra como, ciclicamente, há um “regresso do recalçado” no processo identitário e cultural ao longo do devir histórico. Isto é, “cada período de forçado dinamismo tem sido seguido sempre do que, em linguagem freudiana, se chamaria o regresso do recalçado”.²²³ Também por isso a saudade é vista, neste contexto, como um instrumento cultural para adiar o enfrentamento do real, já que o seu funcionamento se faz a partir de “um olhar para o passado [que] (...) é mais da ordem do sonho do que do real”.²²⁴

220 Não deixa de ser curioso que este exibicionismo feliz está patente nas imagens da propaganda salazarista que João Canijo utiliza em *Fantasia Lusitana* (assunto a que voltaremos).

221 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 71.

222 Lourenço, 79.

223 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 29.

224 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 93.

Assim, Lourenço reforça, a partir do que descrevemos, uma certa mentalidade inscrita na tradição da cultura portuguesa que conduz a estratégias sociais de subterfúgios ou indiferença face aos problemas.²²⁵ No entanto, a realidade surge sempre de rompante, provocando um regresso do recalcado e uma atitude iminentemente esquizofrénica. Em resumo, como assinala Maria Manuel Baptista, numa leitura de Lourenço, “porque o psiquismo nacional ressentido como dor e sofrimento a intrínseca fragilidade de Portugal (que é propriamente o *real doloroso* e «inaceitável» de que Freud nos fala), [ele] trata de, através do mecanismo do recalçamento, e guiado pelo princípio do prazer, esquecer activamente uma tal realidade insuportável e produz um mito compensatório”.²²⁶

O filósofo José Gil também trabalhou algumas destas ideias, propondo o conceito de não-inscrição como mentalidade²²⁷ que atravessa o tempo histórico através de um movimento inconsciente: “a não-inscrição do nosso passado salazarista teve efeitos de incorporação inconsciente do espaço traumático, não-inscrito, nas gerações que se seguiram”.²²⁸ Gil descreve esta mentalidade, notando como, por exemplo, a comunicação mediática das notícias (na televisão) pressupõe uma distância entre a audiência e o *mundo real* que se passa no exterior do *mundo fechado* dos portugueses. O filósofo analisa uma espécie de neutralização do pensamento através do culto da ideia de *bom senso*, que provoca uma anulação da ação individual, isto é, “ao supor a harmonia preestabelecida segundo o bom senso (o mal e o bem equitativamente repartidos no mundo), a norma impõe limites negativos ao pensamento”.²²⁹ Este discurso — que também é público, por exemplo, através do discurso televisivo —, “constrói (...) um nevoeiro que nos envolve e não nos deixa distinguir com clareza o real do «irreal»”.²³⁰ Este nevoeiro que cobre a sociedade é resultado de um dos conceitos fundamentais do filósofo: a não-inscrição. Para Gil, em Portugal e com os portugueses, nada “acontece, quer dizer, nada se

225 Neste contexto, é interessante notar, como faz Lourenço, certas recorrências verbais como o “tinha de ser”: “[há uma] forma de *indiferentismo*, após o espasmo orgânico do grito, tão característico do nosso comportamento histórico. «Tinha de ser»”, in Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 55..

226 Maria Manuel Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender* (Porto: Edições ASA, 2003), 326.

227 O facto de Gil abordar o terreno das mentalidades torna-se importante na sua elaboração teórica. Regressaremos a este pormenor no subcapítulo seguinte.

228 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 43.

229 Gil, 9.

230 Gil, 11.

inscreve — na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico”.²³¹ Por exemplo, a revolução do 25 de Abril não conseguiu inscrever o salazarismo, antes obliterou o passado, numa espécie de “branco psíquico”²³². E essa ausência de inscrição do passado é avaliada pelo diálogo quotidiano dos portugueses, sistematicamente referindo-se ao facto de nada ter mudado, nada se ter alterado (o que, de certa forma, se alinha com a ausência de trauma sugerida por Lourenço).

O que é, então, em maior detalhe, a não-inscrição? Para Gil, a afirmação de vida é inscrição, isto é, inscrever “(...) implica acção, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a existência”.²³³ Por isso, a não-inscrição supõe uma existência essencialmente passiva dos indivíduos, amarrados a uma realidade indefinida, pouco clara, como aliás já notáramos em Eduardo Lourenço. Há uma relação próxima com o desejo porque este implica condições para a sua produção (positivas ou negativas). Pelo contrário, a “não-inscrição suspende o desejo”²³⁴. Por isso, Gil identifica na sociedade portuguesa alguns sinais que acentuam esta não-inscrição, como um paradoxo temperamental do carácter dos portugueses, que se comportam num misto de “chico-esperto” — alguém que se aproveita das debilidades do outro ou do sistema — e do “burgesso” — alguém com uma subjetividade frágil e com algumas debilidades em praticar o pensamento.²³⁵

Outras consequências desta não-inscrição passam pela contínua indefinição, isto é, nunca afirmar nada, mas antes operar através do meio-termo: “porque se arranjam álibis para não inscrever, criaram-se simulacros de inscrições — para que tudo ficasse num meio-termo indefinido, e os portugueses se convencessem de que estavam a inscrever quando estavam precisamente a fugir à inscrição”.²³⁶ Também neste contexto está o culto que o português tem pelo pequeno, isto é, uma incapacidade para assumir verdadeiramente a realidade: “O português revê-se no pequeno, vive no pequeno, abriga-se e reconforta-se no pequeno: pequenos prazeres, pequenos amores, pequenas viagens, pequenas ideias”.²³⁷ O pequeno é, assim, a medida do quotidiano dos indivíduos e pressupõe também ser um

231 Gil, 15.

232 Gil, 16.

233 Gil, 17.

234 Gil, 49.

235 Gil, 19.

236 Gil, 50.

237 Gil, 51.

comportamento que favorece a ilusão da inscrição (que é, na verdade, a ideia de recalcado de Lourenço), isto é, a ilusão de uma vida plena que tem consequências mais fortes no espaço público, porque provoca uma ilusão de liberdade não plenamente utilizada, no sentido da cidadania plena: “a pequenez é a negação do excesso, e a nossa maneira de «estar certo» ou «ser certinho» — o nosso «justo meio». Finalmente, o ser pequeno é a estratégia portuguesa de permanecer inocente, continuando criança.”²³⁸ O culto do pequeno provoca, neste sentido, um “enclausuramento do sentido”, porque ele não tem capacidade para se expandir ou assumir em pleno.

A não-inscrição tem, assim, uma relação recíproca com o nevoeiro instalado na sociedade portuguesa. E uma das suas consequências é a passividade dos indivíduos. Aliás, como uma consequência natural da anestesia do salazarismo, que provocou uma obediência generalizada, amorfa. Este comportamento do antigo regime tarda em dissolver-se e, por isso, os indivíduos aceitam o “medo, [a] passividade, [a] aceitação sem revolta do que o poder propõe ao povo”.²³⁹ Portanto, a não-inscrição e o nevoeiro estão impregnados na mentalidade dos portugueses. Para José Gil, esta constatação pressupõe também que exista um medo generalizado na sociedade portuguesa; um medo difuso de um poder também ele difuso; um medo que, transportando também da analogia com o familiarismo salazarista, nasce de imediato nas células sociais mínimas. Esse medo do poder resulta num respeito exagerado pela hierarquia, que tolhe os movimentos dos indivíduos: “enquanto dispositivo mutilador do desejo, predispõe à obediência. Amolece os corpos, sorve-lhes a energia, cria um vazio nos espíritos que só as tarefas, deveres, obrigações da submissão são supostos preencher [Gil descreve, em boa medida, a tecnologia de submissão que já descrevemos a partir de Moisés de Lemos Martins]. O medo prepara impecavelmente o terreno para a lei repressiva se exercer.”²⁴⁰ Este é um “medo ubíquo”, um “medo de desejo”, ou “medo de existir”:

O medo é uma estratégia para nada inscrever. Constitui-se, antes de mais, como medo de inscrever, quer dizer, de existir, de afrontar as forças do mundo desencadeando as suas próprias forças de vida.

238 Gil, 52.

239 Gil, 39.

240 Gil, 84.

Medo de agir, de tomar decisões diferentes da norma vigente, medo de amar, de criar, de viver. Medo de arriscar. A prudência é a lei do bom senso português.²⁴¹

Este medo difuso foi produzido pela sociedade salazarista e, por isso, está colocado no centro das relações de poder. Uma das suas origens é a violência: o medo surge como uma defesa generalizada contra o confronto. Tenta-se evitar o conflito através da ausência e isso originou um dos lugares comuns mais generalizados da sociedade portuguesa: o mito dos *brandos costumes*. Este lugar-comum funciona como uma superficialidade ilusória, supostamente como forma de controlo do poder. O medo da violência exige a brandura como comportamento correto. É, neste sentido, que ganha ainda mais força a importância do familismo e da forma como as relações afetivas de tipo familiar minam a convivência conflitual do quotidiano. Assim, esse mito dos *brandos costumes* apenas esconde uma real violência subterrânea.²⁴² Há, portanto, uma violência latente que irrompe, de repente, na sociedade portuguesa e nos núcleos mais íntimos.

Para além disso, Gil também define como personagem típico da mentalidade portuguesa o “burgesso”. Para o filósofo, este indivíduo impõe uma estupidez generalizada e um “entorpecimento do pensamento”. O “burgesso” é, assim, uma “variante típica lusitana da grosseria”, que resulta de um “esforço e [de uma] impossibilidade de dar forma a um fundo visceral sem forma”.²⁴³ Este modo de estar em coletividade presuppõe uma “arrogância em julgar-se forma”²⁴⁴. Para o autor, esta figura vem de um fundo bárbaro, culturalmente pouco claro e é responsável pela violência latente e abrupta.²⁴⁵

O medo difuso desta mentalidade reflete-se numa espécie de “terror quotidiano”, um “microterror” e alastra-se através de uma normalização negativa, pela homogeneização de comportamentos e pela “supressão de possibilidades de vida”. Isto é, a não-inscrição torna-se, na sociedade portuguesa, um trauma da não-inscrição.²⁴⁶ Usando conceitos formulados por Michel Foucault, Gil afirma que Portugal está num processo

241 Gil, 78–79.

242 Gil, 76–78.

243 Gil, 105–6.

244 Gil, 106.

245 Gil, 105–8.

246 Gil, 112, 122–23, 134.

acelerado de passagem de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controlo. Duas consequências práticas destas características difusas são o queixume e a inveja, que prosperam no quotidiano. No caso do queixume, essa característica atinge também uma longa tradição de dizer mal do país nos diálogos diários. Estes processos sociais de relações de poder determinam, como refere Gil, a determinada altura do seu ensaio, “numa palavra, o Portugal democrático de hoje é ainda uma sociedade do medo”.²⁴⁷ Gil reforça aquilo que Lourenço (e, em outro contexto, Moisés de Lemos Martins) já tinha desenvolvido, concretizando, de forma mais clara, uma mentalidade contemporânea.

Terminamos, assim, a nossa tentativa de discutir as ideias principais de três pensadores portugueses contemporâneos e de algumas representações culturais por eles discutidas. Observámos como essas representações foram forjadas na ditadura do Estado Novo e as suas implicações no momento contemporâneo. Gostaríamos, a partir destas ideias, formular uma súmula das tensões geradas nas representações culturais portuguesas, de forma a poder debatê-las com o imaginário cultural de João Canijo. No entanto, antes de iniciar essa súmula, pretendemos esclarecer alguns dos problemas epistemológicos que surgem quando falamos de representações culturais ou da identidade nacional. O debate académico sobre o assunto, no caso português, tem sido intenso e pretendemos dar aqui conta dele.

*Críticas à imagem mítica:
para o aprofundamento dos problemas epistemológicos*

Como referimos na introdução a este capítulo, as questões da identidade do sujeito e da identidade nacional são colocadas a partir de debates complexos. Analisámos — partindo, sobretudo, das considerações de Stuart Hall — a forma como a questão identitária é problemática, porque não deriva de nenhuma circunstância biológica. Observámos também que a crise da identidade se tornou mais premente no período atual, na modernidade tardia. Nesse sentido, a ênfase colocada na questão da representação social é decisiva, porque, na verdade, há uma identificação do sujeito com certas identidades, aquilo que Stuart Hall denomina como posições móveis dos sujeitos. Nesse sentido, a identidade nacional é apenas mais

247 Gil, 41.

uma das diversas identidades com que o sujeito tem que lidar. Ela não procede de algo pré-determinado, e, nesse sentido, é profundamente dinâmica e contingente. Ainda assim, ao colocarmos a questão no campo da identidade nacional, podemos, de facto, vislumbrar uma coerência de práticas e ideologias num determinado contexto histórico. Essas práticas concorrem para a definição de um espaço imaginário, precisamente no mesmo entendimento proposto por Benedict Anderson, isto é, um conjunto de condições culturais que são imaginadas num mesmo espaço comum, hoje sobretudo a partir dos meios de comunicação de massa: no nascimento do mundo moderno, esses meios passavam pelos jornais e pelos livros; no contexto contemporâneo, esses meios atravessam um espaço mediático múltiplo: televisão, cinema, jornais, comunicação digital.

A proposta de análise à identidade nacional a partir de um imaginário coletivo é também realizada por Eduardo Lourenço, quando clarifica a forma como se constroem e desconstroem as imagens forjadas pela cultura portuguesa. Para o autor, não se trata de dar consistência a esses mitos culturais, mas de analisar como eles foram construídos e mantiveram a sua pertinência num determinado contexto espaço-temporal. Contudo, trata-se, de facto, de uma análise que conjuga posições hegemónicas e relações de poder (como aliás percebemos em relação ao regime salazarista). Como a questão epistemológica do imaginário é decisiva para o nosso estudo, faremos agora uma exposição de algumas das críticas contemporâneas propostas a este tipo de abordagem.

O investigador João Leal — autor a partir do qual desenvolvemos algumas das análises efetuadas até este momento — alerta para uma tendência obsessiva da cultura portuguesa na procura de “características espirituais ou psicológicas próprias que fariam dos portugueses, portugueses”.²⁴⁸ O autor coloca no centro deste debate, efetuado desde o século XIX, o importante ensaio de Jorge Dias — a que já nos referimos — e também o conceito do saudosismo, transformado em característica coletiva histórica dos portugueses. Abordámos já a centralidade da procura de uma etnogenealogia neste tipo de debate, sobretudo a partir de uma individualidade coletiva. De facto, trata-se precisamente de colocar a nossa discussão numa tensão permanente entre os sujeitos individuais e os discursos nacionais e culturais que são produzidos. Para João Leal, há uma contiguidade entre aspetos nucleares da elaboração de Jorge Dias em vários autores contemporâneos, nomeadamente em Eduardo Lourenço e

248 Leal, *Etnografias Portuguesas (1870–1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, 84.

Boaventura de Sousa Santos, precisamente nos textos que temos vindo a analisar.²⁴⁹ A perspetiva crítica de João Leal em relação a esta contiguidade é notória, embora o autor reconheça uma necessidade da antropologia portuguesa (local de onde advém a sua investigação) para analisar esta psicologia social e a circulação de estereótipos.

De certa forma, reconhecemos que o tom ensaístico de José Gil e Eduardo Lourenço pode reforçar certas imagens da identidade nacional, não oferecendo uma resistência. Também a análise pode ser classificada de elitista, porque apenas se concentra em aspetos específicos da cultura nacional — por exemplo, Eduardo Lourenço baseia-se na literatura, que é um suporte de uma elite letrada; José Gil, deposita, por outro lado, a sua argumentação num certo senso comum. Nesse aspeto, o historiador Luís Trindade chama a atenção para o facto de *O Labirinto da Saudade*, de Eduardo Lourenço, ser “uma obra paradoxal que, a um tempo, critica e reforça as imagens idealizantes com que a intelectualidade portuguesa tem fixado o que seja o país” e que na tradição intelectual portuguesa há “uma obsessão literária que estabelece fronteiras apertadas, e portanto muito limitadoras, na definição de Portugal”.²⁵⁰ No entanto, apesar da crítica de Trindade²⁵¹, devemos aceitar que o trabalho de Lourenço se faz, precisamente, na tensão entre uma crítica e uma exposição de um certo imaginário cultural.

Uma parte da crítica pressupõe que a identidade nacional é algo sempre construído e que estes autores não têm em conta a dinâmica heterogénea da sociedade. É isso que Silvina Rodrigues Lopes tem feito ao apontar que a “preocupação com a imagem dos portugueses, cultivada desde o século XIX, decorre da noção romântica de povo e supõe a necessidade de efabulação que construa uma unidade nacional”.²⁵² Para Lopes, tanto Lourenço como Gil constroem um discurso mitificado da identidade nacional, assente numa ideia de um povo com um passado traumático

249 Leal, 99–104.

250 Luís Trindade, “Fado, Futebol, Fátima, Foices e Martelos: Combates pelo Senso Comum no Século XX Português”, *Intervalo*, no. 2 (2006): 50–51.

251 Neste caso, Trindade supõe que uma análise dos discursos de identidade nacional deve ser transferida da literatura para os meios de massa contemporâneos, por exemplo a televisão, como aliás o próprio Eduardo Lourenço tem feito ao considerar que a televisão detém “uma credibilidade sintética que serve de referência, um pouco como o boletim meteorológico, ao discurso dominante da sociedade em que estamos”, in *O Esplendor do Caos*, 5ª. ed. (Lisboa: Gradiva, 2007), 36.

252 Lopes, “Portugal sem Destino”, 227.

(e, em especial, com a ideia de um “trauma original”) e com funções messiânicas.²⁵³ Para a investigadora, só existem “identidades mínimas (nome, estado civil, data de nascimento, nacionalidade)” e ambos os autores deixaram de lado uma longa tradição na teoria da literatura, na antropologia ou na filosofia de “pôr em causa o haver algo como uma instância colectiva representável em imagens”.²⁵⁴

No caso de Lourenço, a autora coloca em questão a existência de “uma misteriosa necessidade oculta da história de Portugal, decorrente de diversos acontecimentos traumáticos a que, por falta de sentido do trágico, os portugueses não terão respondido”; no caso de Gil, Lopes sente falta de uma vista sociológica, que possa contrariar a homogeneidade do povo português que o filósofo promove: “depois de todas as transformações da sociedade portuguesa nas últimas décadas, principalmente com a vinda de imigrantes que fez de Portugal um país de cruzamentos de culturas, a pretensão de encontrar características dos portugueses, que já antes era uma pretensão essencialista (biologista) indefensável, só podia servir para ressuscitar e manter os fantasmas da identidade nacional”.²⁵⁵ Ainda assim, a autora elogia Lourenço, pelo seu esforço de leitura das diferentes correntes histórico-filosóficas e de todas as suas contracorrentes: “(...) o livro [*O Labirinto da Saudade*] (...) não se limita a analisar imagens de Portugal literária e filosoficamente construídas (...), mas vai muito mais além disso, pois permite ver o que há na literatura portuguesa vários momentos (...) em que a ideia do ser português (...) foi desconstruída”.²⁵⁶

Deste modo, Lopes interroga a forma como os autores participam do discurso identitário que reforça um programa de poder, como terá sido, aliás, o desígnio de diversos governos no pós-25 de Abril: “fazer a

253 Lopes, 227, 231.

254 Lopes, 228–29.

255 Lopes, 228, 231.

256 Na mesma linha, Lopes acusa Gil de usar muitos dos conceitos de Lourenço sem o citar (in “Resistir às Máquinas Identitárias”, 65). Essa tem sido uma argumentação interessante, face à óbvia semelhança de certos conceitos entre José Gil e Eduardo Lourenço. André Barata debate este problema e considera que Gil pretende colocar-se *de fora* da cultura portuguesa e, por isso, não a cita, nem se enquadra no legado histórico do seu debate (in “A Mobilização Reemergente do Complexo Identitário Português”, in *Representações da Portugalidade*, ed. André Barata, António Santos Pereira e José Ricardo Carvalheiro (Lisboa: Caminho, 2011), 107–8). A esse propósito ver também a crítica de Luís Cunha, in “A Identidade da Nação: Encenação e Narrativa”, 2006, 18, <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/4676..>

identidade, portugalizar os portugueses, fez parte de vários programas de Governo”.²⁵⁷ A sua crítica é particularmente severa em relação aos livros de José Gil, a ponto de escrever que o que “se passa é que, mesmo quando afirma o contrário, José Gil escreve uma busca da identidade perdida: na caracterização do desassossego como «traço essencial da nossa cultura» há o assomo de uma identidade paranóica, a de um povo superior, cuja cultura possui um traço «que abre o futuro e a dinâmica do presente»”.²⁵⁸ A construção de conceitos, realizada por Gil, é assim fortemente posta em causa, sobretudo a utilização de ideias generalizantes da identidade nacional — como é o caso da não-inscrição — utilizados em forma de uma psicologia coletiva e cujo esclarecimento científico não lhe parece ser claro. Para Lopes, a não-inscrição ganha contornos de características pré-determinadas do carácter nacional — apoiada numa leitura psicanalítica — toldando a liberdade e força agenciadora dos indivíduos. Também a análise tautológica do livro “conjuga circularmente «não-inscrição», «trauma», «nevoeiro» e «medo»”.²⁵⁹ Por isso, a autora sugere que o livro de Gil acaba por insistir nas imagens genéricas e essencializantes da identidade nacional “em perfeita continuidade com aquilo mesmo que se aponta como construção da portugalidade, parecendo assim apagar tudo o que foi dito ao longo do livro, que como vimos é naturalização de uma imagem dos portugueses”; para além disso, o livro é “pleno de vitu-perações, de julgamentos do povo português. Julgamentos feitos em nome do conhecimento de algo que se perde no tempo, um trauma original, mas também de um ideal político [o elogio do cavaquismo]”.²⁶⁰

A questão política levantada por Lopes é pertinente precisamente pelo carácter mediático que rodeou o lançamento do livro de José Gil (embora, provavelmente, este impacto tenha sido surpreendente): ao fazer uma caracterização a partir de *factos-anedota* o autor colocou-se ao nível, no nosso entender, de um excessivo *sensu comum*, embora se deva admitir que é a partir dessas imagens que se podem traçar elementos caracterizadores das representações culturais. Para além disso, o panorama traçado por Gil corrobora algumas características *negativas* de um

257 Lopes, “Portugal sem Destino”, 231.

258 Lopes, 235.

259 Lopes, “Resistir às Máquinas Identitárias”, 79.

260 Lopes, 82–83, 86.

“temperamento português” que servem os discursos de poder quando se trata de aplicar medidas coercivas.²⁶¹

Os estudos culturais convocam problemas complexos que só podem ser ultrapassados por uma constante vigilância crítica. Nesse sentido, há uma dificuldade intrínseca na abordagem de uma questão tão melindrosa como a identidade ou mentalidade nacional. No entanto, o motivo do nosso livro é, precisamente, analisar as *representações* de uma coletividade nacional, sobretudo no contexto específico de um Portugal contemporâneo e na forma de uma *representação artística*, que se socorre do lançamento de hipóteses sociais.²⁶² Estas decorrem, naturalmente, de uma base comportamental genérica e não pretendem escarpelizar as *nuances* relativas à diversidade complexa de uma sociedade. Isso não quer dizer que, muitas vezes, essas hipóteses não possam reforçar certos estereótipos que põem em causa o discurso produzido.²⁶³ Será dentro desta tensão e deste equilíbrio que se posiciona este livro, tendo por certo que apenas procuraremos uma aproximação com as ferramentas teóricas e hermenêuticas de que dispomos.

Curiosamente, tanto Eduardo Loureço como José Gil previram as dificuldades epistemológicas dos seus leitores. Por exemplo, no prefácio de *O Labirinto da Saudade*, Loureço tenta esclarecer a sua audiência do lugar de onde fala, ao propor uma *imagologia crítica* da cultura portuguesa:

O assunto próprio do nosso livro é pois menos o da «preocupação por Portugal», preocupação que está inclusa por definição em todas as tentativas de autognose (...), que o de uma *imagologia*, quer dizer, um discurso crítico sobre as imagens que de nós mesmo temos forjado. Essas «imagens» são de duas espécies: uma diz respeito àquilo que, por analogia com o que se passa com os indivíduos, se poderia chamar

261 Como afirma André Barata, “José Gil caucionou (...) posicionamentos provindos de todos os quadrantes da sociedade portuguesa que, perseverando numa descrição complexada da portugalidade, e não a valorizando, a ela imputam responsabilidades pelo atraso relativo do país”, mesmo que se possa admitir que este não tenha sido um caminho procurado pelo filósofo (in “A Mobilização Reemergente do Complexo Identitário Português”, 111).

262 Como mais tarde veremos, os filmes de João Canijo procedem de uma ampla investigação sociológica, menos num sentido académico do que numa versão observacional e empírica.

263 De certa forma, foi essa a via que se seguiu, como hipótese de trabalho, no nosso artigo *Um Discurso sobre a Identidade: João Canijo e José Gil*: Daniel Ribas, “Um Discurso sobre a Identidade: João Canijo e José Gil”, in *Representações da Portugalidade*, ed. André Barata, António Santos Pereira e José Ricardo Carvalheiro (Lisboa: Caminho, 2011), 81–91. No segundo capítulo, José Gil será importante para a análise dos filmes.

de «esquema corporal», imagem condicionante do agir colectivo cuja leitura só à *rebours* pode ser feita, pois são actos decisivos dessa colectividade que permitem induzi-la; a outra é de segundo grau e constituem-na as múltiplas perspectivas, inumeráveis *retratos* que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) vão criando e impondo na consciência comum.²⁶⁴

Lourenço tem um lugar privilegiado no pensamento da cultura portuguesa no contexto contemporâneo e as suas ferramentas críticas são de poderosa valia no nosso contexto de análise. De certa forma, acaba por se colocar no lugar imaginário sugerido por Benedict Anderson. Sabemos também que o discurso de Eduardo Lourenço tem uma dimensão ensaística que o coloca *de fora* de um determinado discurso científico (com a sua organização de hipóteses e tentativa crítica de resposta a essas hipóteses através de ampla leitura académica). Como nota Maria Manuel Baptista, em extensa análise à obra do ensaísta,

da cultura à literatura, a estratégia de Eduardo Lourenço é sempre genuinamente fenomenológica: interessa-lhe menos, por exemplo, conhecer a realidade histórica, concreta e objectiva que foi Camões do que analisar a forma como ele tem sido representado e imaginariamente vivido pelos portugueses ao longo da sua própria história. [Trata-se, assim, de uma análise] à essência dessas mesmas representações no imaginário colectivo que Lourenço procura e nos oferece nos seus ensaios, partindo da suposição, ainda fenomenológica, de que é aí que se encontra o «ser da cultura portuguesa», quer dizer, não nas modalidades da sua existência objectiva, mas no seu sentido e significação, o que se plasma no e configura o seu imaginário colectivo.²⁶⁵

Também neste sentido, José Gil faz uma observação final no seu livro, esclarecendo o lugar epistemológico onde se coloca, que designa por “mentalidades”, recorrendo a uma plêiade de saberes parcelares para construir um argumento:

264 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 18.

265 Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, 216, cf. 219–220.

É difícil falar de «mentalidades», que são afinal forças sedimentadas no campo social e nos comportamentos (mas o que não se disse foi evidente: a que profundidade estão os diversos estratos? Qual é a sua resistência à mudança? etc.). Não se procurou caracterizar o *ethos* português, a «portugalidade», mas quando se pode descrever tal traço persistente no comportamento de um povo (falando-se então na «hospitalidade», ou na «agressividade» de tal ou tal comunidade humana), é porque as «mentalidades» não foram ainda recobertas por comportamentos cívicos, jurídicos, políticos interiorizados — o que tende a acontecer nas sociedades urbanas altamente desenvolvidas. Então as «mentalidades», os comportamentos sedimentados, equivalem a regras sociais e institucionais e devem ser tratados como tais, e não como características da «psicologia dos povos». Foi nesse sentido que se tratou cada exemplo que foi dado, cada factó-anedota descrito.²⁶⁶

Enfim, consideramos, como Eduardo Lourenço, que nos preocupam as representações culturais portuguesas e a forma como elas são reelaboradas pelos movimentos artísticos — neste estudo particularmente no cinema português —, sabendo também que esse cinema é parte integrante dessa criação de um *país imaginado* para usar a feliz expressão de Leonor Areal²⁶⁷ no seu trabalho de doutoramento.

O problema do agenciamento é aqui decisivo. Ele não é de fácil resolução: por um lado, a construção de uma imagem cultural predominantemente negativa pode ter propósitos castradores e de não-performatividade, encaixando nos discursos das políticas de identidade típicas dos Estados soberanos e que resultam, como vimos em Silvina Rodrigues Lopes, na construção de ideologias unificadores cujo propósito é motivador de múltiplas desconfianças. É assim, uma posição de equilíbrio e tensão na discussão do imaginário. Consideramos que o trabalho de Lourenço e Gil está, precisamente, colocado numa crítica e análise dessas imagens, revelando estruturas hegemónicas e de relações de poder, como aliás fomos assinalando, sobretudo no caso da elaboração retórica do salazarismo. Assim, estas análises servem como denúncia de fatores opressores e que permitem criticar, desconstruir e *agir* contra o paradigma dominante.

266 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 141–42.

267 Leonor Areal, “Um País Imaginado: Ficções do Real no Cinema Português” (Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2008).

Creemos que é neste lugar que nos colocamos, por forma a analisar um olhar artístico individual e profundamente crítico. Estaremos, contudo, vigilantes face a uma possível tentação conservadora que critica generalizadamente um povo, colocando-se, assim, numa posição *de fora*, numa impossível neutralidade.

5. UMA REPRESENTAÇÃO CULTURAL: ILUSÃO, FAMÍLIA E VIOLÊNCIA

Durante o primeiro capítulo desta investigação temos tentado descrever e discutir representações culturais de uma comunidade humana. Tem-se revelado ser uma tarefa complexa, apesar de muitas das configurações identitárias se terem convertido em senso comum ou estereótipos que abundam no quotidiano social. O debate metodológico que descrevemos no capítulo anterior obriga-nos a manter uma necessária tensão entre imagens mitificadas e dinâmicas práticas de produção social, sabendo que a produção das primeiras afeta, muitas vezes, a condição das segundas. Creemos, portanto, que há na sociedade portuguesa atual um complexo problema identitário e para o qual tentámos encontrar pistas em tradições mais fundas da cultura portuguesa e, sobretudo, a partir dos mitos configuradores do regime ditatorial que precedeu a atual democracia portuguesa.

Para o argumento deste livro, interessa-nos aprofundar, sobretudo, algumas das ideias-chave dos autores citados. Antes de mais, tornou-se evidente que o salazarismo se implantou como regime político à custa da construção de um imaginário mitificado da portugalidade. Este imaginário convoca valores “tradicionais”, que supostamente fazem parte dos valores ancestrais da “raça”. Nesse sentido, o objetivo do regime passava por regenerar a Nação contra a decadência visível, criando mitos exteriores e inimigos, como o liberalismo precedente, o comunismo internacional ou o individualismo. O regime é, assim, apresentado como providencial na salvação de uma suposta “alma nacional”. E, nesse sentido, há uma ligação umbilical entre a construção do discurso do regime e da Igreja Católica.

Para a elaboração de uma máquina de imagens mitificadora, o regime socorreu-se de uma plêiade de instrumentos, envolvendo todos os estratos sociais. De forma mais evidente, o regime sustentou-se numa máquina de propaganda e de censura para criar essa imagem idealizada de Portugal,

precisamente criando uma teia ilusória que molda as imagens próprias da identidade nacional portuguesa. O filósofo Eduardo Lourenço também sublinha essa criação de uma imagem sem contestação, que nomeia, ironicamente, como *um oásis de paz*. Vamos argumentar, um pouco adiante, que no momento atual ainda se pode perceber esse “nevoeiro”, para usar uma expressão conhecida de José Gil. Uma das componentes mais importantes da máquina de propaganda é o reconhecimento da autoridade e da existência de um chefe distante e identificável. Essa autoridade — que os historiadores ressaltam ser o objetivo central de todas as estratégias salazaristas — será reforçada na densa estrutura de micro-poderes do regime: num âmbito profissional, o corporativismo, mas, sobretudo para o caso que estamos a analisar, num âmbito pessoal e social, a família. Esta célula base de poder é idealizada no imaginário, correspondendo a um modelo hierarquizado e autoritário do regime. Este modelo idealizado é conjugado com o mito da ruralidade, isto é, da aldeia rural como microcosmos do verdadeiro Portugal e da sua ancestralidade. Ambos — família e aldeia rural — são mitificados como lugares de paz e tranquilidade, onde todos os seus membros atuam na devida proporção e no *bom senso*. Todos os autores que aqui analisámos reforçam estas ideias. Para o historiador Fernando Rosas, uma ideia recorrente que Salazar repete em entrevistas é, precisamente, a de “levar os portugueses a viver habitualmente”, isto é, uma mediania coletiva que evite um confronto contra o poder.²⁶⁸

Assim, a família surge no imaginário disciplinador do salazarismo como imagem idealizada de um regime, mas também como lugar reproduzidor das práticas autoritárias e patriarcais. Também por isso, a família surge como um lugar modelador das atitudes, prevenindo ou corrigindo um “vício” estrutural dos indivíduos (e, sobretudo, dos perigosos avanços políticos e sociais da modernidade). Como assinala Moisés de Lemos Martins, o regime acaba por utilizar as mesmas ferramentas — no que à família diz respeito — que a Igreja Católica e a sua estrutura disciplinar (que olha, por exemplo, a família como salvação contra o pecado). O investigador chama mesmo à família uma estrutura da atomização disciplinar salazarista, invocando uma microfísica do poder, disciplinando as relações sociais dos indivíduos. Também, por isso, é invocada por Martins a figura da boa dona de casa, paradigma idealizante do modelo familiar do salazarismo. A boa dona de casa sabe que tarefas lhes estão incumbidas na economia doméstica e, sobretudo, sabe qual é o seu lugar na hierarquia

268 Rosas, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, 168.

autoritária da família, obedecendo ao homem e chefe de família. Na sua construção teórica, Moisés de Lemos Martins propõe quatro exigências que as famílias cumprem na disciplina da sociedade: saúde, qualificação, política e moral. A conjugação destas exigências conduz os indivíduos a reconhecer o poder e reproduzir as suas formas de funcionamento.

Os quatro pensadores contemporâneos que seguimos — Eduardo Lourenço, José Gil, Boaventura de Sousa Santos e Moisés de Lemos Martins — reafirmam esta idealização do mundo rural e da família, analisando-a como uma representação cultural ainda presente no imaginário do Portugal contemporâneo. Eduardo Lourenço convoca uma “ruralização espiritual” dos portugueses, fundada na existência de um homem simples e modesto, encaixado na hierarquia da sociedade, enquanto Boaventura de Sousa Santos assinala a existência de uma “sociedade providência” no contexto social de Portugal, precisamente formada por uma rede de vizinhos e fundada em arcaicos modelos rurais. Como ideia aglutinadora, José Gil chama à atenção para a família no contexto salazarista, propondo o conceito de “familiarismo”, isto é, a família serve como suporte social de todas as relações dentro da sociedade, formando uma teia de afetividade social ilusória, que evita a dissensão e o espaço público. O “familiarismo” desenvolve a ideia de harmonia entre os indivíduos e a manutenção das estruturas de poder, propagando-se a todo o tecido social e, com isso, privando a ação para além dessa imagem idealizada. Por isso, Gil afirma que os portugueses foram formados a obedecer a um pai distante e autoritário (configurado na figura do chefe do regime, exemplo máximo de todas as características que um bom pai de família deveria ter), infantilizando os indivíduos e tornando-os irresponsáveis. É nesse sentido que também Lourenço chama à atenção para uma necessidade do salazarismo esvaziar o conflito, controlando qualquer minudência quotidiana da sociedade. A família salazarista cultivava, assim, a ilusão da fraternidade e igualdade, impossibilitando os indivíduos de agir, ou como Gil propõe, “inscrever”, isto é, não possuem uma condição de liberdade subjetiva. O seu desejo é castrado.

Como o próprio filósofo propõe, esta imagem idealizada da família e a sua estrutura hierárquica e autoritária mantém-se no Portugal contemporâneo. Ele aliás menciona essa imagem como a “doença do salazarismo”. Para Gil, o mundo dos portugueses mantém-se fechado e aprisionado a um *bom senso* ou a *justa medida* — aquilo que Fernando Rosas destacou como o *viver habitualmente* do salazarismo — e com isso anula a ação individual. Daí que proponha a não-inscrição, uma impossibilidade de

inscrição subjetiva nos acontecimentos sociais. Esta não-inscrição pressupõe uma indefinição generalizada e um culto do pequeno, que se transforma numa ilusão da existência. Para Gil, isso provoca uma obediência generalizada e um medo de afrontar o poder e, por isso, de existir plenamente. Neste sentido, também Eduardo Lourenço nos fala de uma secular *passividade*, que, por exemplo, e em termos histórico-políticos, impede Portugal de sofrer um trauma no pós-25 de Abril com a perda de um imaginário imperial, o que, aliás, Boaventura de Sousa Santos também sublinha, ao notar que o passado é um problema na identidade contemporânea portuguesa.

Assim, tanto Lourenço, como Gil ou Boaventura, chamam à atenção para um tenso momento identitário, sobretudo pela alteração de um paradigma colonial por um novo paradigma europeu. No entender de Gil, isso só vem acumular tensões que resultam numa nova ilusão, numa autoimagem hiperidentitária dos portugueses. Por isso mesmo, “ao medo habitual em que vivíamos vem progressivamente enxertar-se a síndrome do pânico”,²⁶⁹ Os últimos anos, em conclusão, estão a desvanecer a ilusão identitária, que permanecia estável, mesmo depois da entrada na Europa. Aos poucos, o sistema global torna-se uma realidade indesmentível e, na opinião de Gil, com consequências imprevisíveis nas subjetividades dos indivíduos: “é abrir portas ao desconhecido, a encontros inesperados, a emoções e afectos excessivos (tornar-se «angustiado» ou «entrar em pânico», deixando de «estar triste» ou «saudosos» — nas expressões usuais do léxico comum — implica uma mudança radical no clima afectivo de uma sociedade). É a ameaça (...) [de] perder a imagem de si, ou a identidade.”²⁷⁰

A partir do ponto de vista da sociologia cultural do Portugal contemporâneo, Ana Nunes de Almeida reforça esta tensão identitária ao apontar uma reconfiguração dos valores sociais: “[a instauração da democracia] imprimiu (...) uma dinâmica difusa de contestação, recusa, reconfiguração dos valores tradicionais e católicos sobre a vida privada. O reconhecimento oficial da igualdade entre homens e mulheres (...) é desde logo uma brecha no edifício do passado (...). Lugares e estatutos de género ou de idade deixam de ser naturalmente reproduzidos e desiguais.”²⁷¹ Esta reconfiguração acentua, assim, tempos sociais diversos entre gerações

269 Gil, *Em Busca da Identidade. O Desnorte*, 57.

270 Gil, 59.

271 Almeida, “Introdução”, 10.

e provocando fendas nas relações entre os indivíduos, obrigando agora à procura de novos compromissos. Mudanças sociais e representações culturais chocam, criando uma tensão no imaginário português, que consideramos ser parte importante do discurso presente nos filmes de João Canijo.

Enfim, a tensão identitária permite manter certas imagens idealizadas de Portugal: a imagem bucólica do país (Lourenço) ou o mito dos *brandos costumes* (Gil). No entanto, como Gil propõe, esta imagem que tenta evitar o conflito só aguça uma violência subterrânea. Parece-nos que a questão da violência é importante para perceber os modos de inculcação ideológica, mas também o extravasar dessa ideologia a partir do autoritarismo que o regime salazarista impôs. Fernando Rosas, na sua análise da longa duração do Estado Novo, assinala o elemento da violência como absolutamente necessário à imposição da ordem e da normalização do regime.²⁷² Como regime totalitário, o salazarismo impôs uma violência generalizada, partindo de uma supressão das liberdades, mas atingindo uma possibilidade determinante: a violência irrestrita na sociedade, capaz de impor uma dominação social.

Note-se que, no Estado Novo, esta violência foi usada com especial cuidado e, por isso, Fernando Rosas divide-a em dois modos distintos: a violência preventiva e a violência punitiva. Neste contexto, o regime advoga principalmente uma violência usada de forma muito seletiva²⁷³, como aliás está explícito na retórica de Salazar:

a força é absolutamente indispensável na reconstrução de Portugal, mas que tem de ser usada com serenidade e prudência capazes de assegurar a continuação da obra e de desviar as complicações que a prejudiquem ou a tornem impossível. Nós estamos condenados a escolher entre a anarquia e a disciplina imposta por um governo de autoridade. Ninguém por isso me passará adiante na arraigada convicção de que o Estado Novo deve ser bem forte e resistente para dominar as correntes revolucionárias, [e] assegurar a unidade nacional.²⁷⁴

272 Rosas, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, 190–210.

273 Cf. Rosas, 195.

274 António de Oliveira Salazar, *Discursos - Volume I (1928–1954)*, 5.ª ed. (Coimbra: Coimbra Editora, 1961), 146–47.

Nesse sentido, a violência preventiva funcionava de forma imperceptível e “era apontada à dissuasão, à intimidação, privilegiando a contenção e a vigilância permanente dos comportamentos”.²⁷⁵ O historiador²⁷⁶ resume três tipos de organizações do aparelho de Estado responsáveis por esta violência preventiva: a vigilância e ação preventiva (a censura, as escutas telefônicas e interceção de correspondência, utilização de informadores e delação, controlo sobre admissões na função pública e empresas); o sistema de ordem pública, executada pelas duas polícias públicas — a PSP e a GNR — cuja ação passa pela “modernização e racionalização do recurso à violência através de técnicas específicas de «manutenção da ordem»”,²⁷⁷ culminando numa ação preventiva que cultiva o polícia como figura da ordem (tanto no universo urbano como rural); e, finalmente, os aparelhos de disseminação ideológica que, instalados em todas as áreas sociais (escola, trabalho, família, lazer), trabalham uma “nova ordem” e um “homem novo”. Estes aparelhos de disseminação são representados por organizações escolares, juvenis e “de mulheres” (Mocidade Portuguesa, Organização das Mães para a Educação Nacional, Ministério da Educação Nacional); mas também por organizações corporativas que organizam a relação entre o trabalho e o indivíduo (o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, a Federação Nacional da Alegria no Trabalho ou a Junta Central das Casas do Povo). Assim, esta intrincada organização burocrática do Estado controla todas as minudências das relações sociais, moldando a ação livre dos indivíduos e provocando-lhes medo de agir contra o poder, como aliás resume Fernando Rosas:

A violência preventiva era um esteio essencial da segurança e durabilidade do regime. Na desmobilização, no medo, na interiorização da obediência, numa sociedade onde o peso social e cultural da ruralidade se prolongou bem para além do seu peso económico, ou seja, na eficácia real dessa violência preventiva assentou em larga medida o «saber durar» salazarista.²⁷⁸

Assim, o regime funda parte da sua obsessão com o poder num medo surdo e disseminado e num clima geral de submissão que atua precisamente no

275 Rosas, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, 196.

276 Rosas, 196–202.

277 Rosas, 197.

278 Rosas, 200.

agir individual do dia-a-dia. Por isso, não era propriamente o consenso que reinava à volta do regime, mas sim, “sujeição, (...) obediência, (...) passividade, obtidas pela combinação eficaz do enquadramento preventivo com a resposta punitiva”.²⁷⁹ Qualquer um destes elementos, se relaciona com a não-inscrição e o medo propostos por Gil e as considerações sobre a passividade elaboradas por Lourenço.

Para o controlo mais eficaz de franjas contestatárias, o regime pratica um segundo tipo de violência: a violência punitiva. Esta segunda tipologia atua na repressão de ações políticas específicas e, nesse sentido, é pontual e eficaz. No entanto, é uma violência particularmente agressiva e desenvolvida por secções especiais da polícia política sendo capaz de utilizar diversos meios²⁸⁰ para atingir os seus fins. De facto, curiosamente, estes métodos do regime são desenvolvidos sob a capa de uma pretensa legalidade, burocratizando de forma excessiva os processos políticos, mas depois utilizando todo o tipo de arbitrariedades. Este tipo de violência punitiva é bastante seletivo, mas é utilizado também como exemplo, entrando no domínio público através do rumor e acentuando o medo dos indivíduos em relação ao regime. Rosas faz mesmo uma contabilidade provisória dos presos políticos, sugerindo que foram “não menos de 30 mil prisões”.²⁸¹ Esta violência punitiva era também aplicada em qualquer tipo de manifestação pública, em qualquer aspeto da vida social portuguesa. Nesse sentido, a história do regime é a “história da eficácia dessa combinatória entre velhas e novas formas de violência potencialmente discricionária. A da intimidação, a da formatação dos espíritos, a da ignorância, a do temor reverencial, e a da brutalidade crua da punição contra a ousadia de se pôr de pé.”²⁸²

Esta violência surda imposta pelo regime determina, assim, uma imagem de um país obediente e naturalmente pacífico. Daí resulta a utilização do estereótipo do povo português como um povo de *brandos costumes*. Neste aspeto, podemos também seguir a reflexão sociológica de Cláudia Casimiro, que nos mostra que, na verdade, a realidade

279 Rosas, 202.

280 Fernando Rosas lista alguns dos métodos desenvolvidos para esta violência repressiva: “a tortura do sono, a «estátua», os espancamentos com vários tipos de instrumentos de agressão, o isolamento prolongado, a chantagem e a humilhação dos presos, a prisão arbitrária sem culpa formada nem condenação judicial” (in Rosas, 203).

281 Rosas, 204.

282 Rosas, 210.

portuguesa sempre refletiu níveis altos de violência e animosidade.²⁸³ Esta realidade está também colocada no centro familiar, atingindo por vezes proporções hoje consideradas como “desumanas”. É o caso sintomático da utilização do curral²⁸⁴ como forma de violência na família: “Aconteceria ainda, por exemplo, em meados do século e em meios rurais, manter em currais ou espaços exíguos privados de luz solar os indivíduos que sofriam de deficiências físicas e mentais. Estes eram tratados como animais, podendo ser acorrentados ou atados com cordas para impedir que se movimentassem.”²⁸⁵

A autora prossegue estes relatos de violência, notando que o homicídio era uma prática comum nas relações sociais familiares ou próximas destas,²⁸⁶ sendo encobertas pelo regime a partir da política de censura. Neste contexto, a hierarquia familiar imposta pelo regime salazarista define claramente os papéis familiares, sobretudo dividindo distintamente, como já atrás notámos, entre as funções do homem, chefe de família, e a mulher, doméstica e boa dona de casa. Esta definição assimétrica dos papéis pressupõe, como assinala Cláudia Casimiro, a aceitação generalizada da violência — física e psicológica — que é permitida ao chefe de família. Nesse sentido, não eram interpretadas como violência inaceitável,

[a]s agressões físicas e psicológicas que (...) as mulheres sofriam no âmbito da conjugalidade, se provocavam mágoas e tristezas, não eram vividas por todas como um efectivo abuso por parte do homem. As agressões eram antes integradas na sua mundividência como fazendo parte da ordem natural da vida familiar e, muito especificamente, da relação hierárquica estabelecida entre marido e mulher.²⁸⁷

Aliás, como nota ainda a investigadora, este tipo de violência era mesmo aceite no âmbito legal do Estado, que assim admitia que estes maus-tratos

283 Casimiro, “Tensões, Tirantias e Violência Familiar: Da Invisibilidade à Denúncia”, 114–16.

284 Veremos este tipo de violência também aplicado num caso particular de um filme de João Canijo.

285 Casimiro, “Tensões, Tirantias e Violência Familiar: Da Invisibilidade à Denúncia”, 114.

286 Casimiro: “realidade obscura e dissimulada manifestava-se não somente entre desconhecidos, mas também entre sujeitos que se cruzavam em redes de vizinhança, de parentesco alargado, ou que estabeleciam relações de intimidade afectiva, amorosa e familiar” (in Casimiro, 115). Este tipo de descobertas tem sido possível a partir de uma leitura de dados de arquivo nos Institutos de Medicina Legal.

287 Casimiro, 118.

poderiam ser “aceites e desculpáveis, mesmo à luz do direito de família”.²⁸⁸

Cláudia Casimiro prolonga a sua investigação para um âmbito democrático e, mesmo notando alterações significativas nas relações familiares e conjugais, mantém-se uma ideia de que no interior das famílias ainda ocorrem violências sistemáticas.²⁸⁹ Neste sentido, a autora refere estudos indicando que, em Portugal, 40% dos homicídios ocorrem em ambiente familiar, notando, assim, que a instituição da família assume “um carácter contraditório: o sujeito depara-se com movimentos de fusão *versus* individualização, permanência *versus* mudança, protecção mas também opressão, serenidade e tensões, amor e violência, no fundo, uma família refúgio, mas também uma família que mata.”²⁹⁰

Por tudo isto fecha-se, assim, um círculo ao consideramos a importância da questão da violência na sociedade portuguesa, desde a representação não-violenta efetuada pela ideologia salazarista — o mito dos “brandos costumes” — até às práticas aceites e legais dos tempos de ditadura. Como observámos a partir da investigação contemporânea, as mudanças culturais das últimas décadas têm modificado algumas perspetivas sociais em relação à dinâmica familiar, mas não alteraram ainda profundamente uma violência silenciosa que persiste no interior das relações familiares. Há, assim, um conflito claro na sociedade portuguesa, entre uma representação idealizada da família — uma ilusão dos bons costumes e do viver habitualmente — que é contrastada com uma violência subterrânea e persistente.

Creemos que podemos concluir, assim, o estudo da dinâmica social, ideológica e de representação cultural que tem moldado as perceções identitárias de Portugal. Neste sentido, talvez seja pertinente revelarmos, em conclusões sucintas, as ferramentas científicas que servirão de grelha para a análise que vamos efetuar ao cinema de João Canijo:

1. A identidade individual é construída e, por isso, é instável. Depende de dinâmicas em curso e, assim, o sujeito da modernidade tardia é um sujeito fragmentado, histórico e contingente.
2. A identidade cultural depende da forma como os indivíduos se identificam com representações culturais e também da memória e narrativas históricas.

288 Casimiro, 118.

289 Casimiro, 126–29.

290 Casimiro, 127.

3. A identidade nacional é uma das identidades que um sujeito imagina e participa da discussão das identidades culturais. É, nesse sentido, uma construção histórica, baseada no conceito de Estado-Nação do século XIX. Como diz Benedict Anderson, ela surge da língua, de movimentos nacionalistas, de uma cultura partilhada, e propõe-se como uma “comunidade imaginada”.
4. A identidade nacional portuguesa participa de uma tradição cultural que se define a partir do século XIX.
5. Houve várias tentativas de criar identidades essencialistas nesta tradição. Por exemplo, no imaginário português há uma tradição cultural que se apoia numa esquizofrenia (Eduardo Lourenço): tempos decadentes, em que o olhar é direcionado para o exterior; e tempos fulgurantes, em que há uma reaproximação com determinados elementos de uma cultura popular, permitindo a reafirmação de uma singularidade portuguesa.
6. Também aproveitando esta tradição, houve uma construção ideológica do Estado Novo, clarificada pelo discurso de António de Oliveira Salazar. Com uma óbvia preocupação do prolongamento temporal do seu poder, o Estado Novo construiu uma representação cultural dos portugueses que ainda hoje tem ecos na sociedade democrática.
7. A partir dos anos 80 e 90 do século passado, a identidade nacional começou a ser intensamente discutida. Filósofos, historiadores e sociólogos analisam os efeitos da tradição e os momentos de rutura trazidos pelo regime democrático.
8. Um dos pontos mais importantes nestas discussões é o papel da família nas representações culturais. Microcosmos social, a família serviu como símbolo cultural dos diferentes regimes, sobretudo a partir da sua potencialidade enquanto essência identitária. Idealizada, a família serve como concretização destas representações. No entanto, explicámos como essa idealização tem sido posta em causa, sobretudo através de uma violência subterrânea que persistiu na sociedade portuguesa.

Creemos que agora, findo este capítulo, estamos preparados para analisar a obra de João Canijo sob o ponto de vista do paradigma da identidade na sociedade portuguesa contemporânea. O nosso estudo procurará perceber de que forma o realizador expressou essa representação, a crítica ou até influencia a persistência dos discursos identitários existentes.

A identidade nacional nos filmes de João Canijo

Encetámos, até agora, o desenvolvimento de uma grelha cultural em que discutimos a identidade nacional enquanto categoria teórica dos estudos culturais. Pretendemos, assim, que se tornassem claras as discussões contemporâneas dentro deste tema e que fosse possível perceber o atual estado da arte. Chegámos a algumas conclusões acerca de um debate intenso sobre representações culturais portuguesas e da sua história.

Neste capítulo que agora iniciamos, pretendemos entrar no objeto de estudo desta investigação: os filmes do cineasta português João Canijo. É nosso objetivo fazer dialogar esta expressão artística com um legado cultural mais amplo. A nossa base teórica está implícita na ideia de “comunidade imaginada”, proposta por Benedict Anderson, que pressupõe uma partilha de significados comuns num determinado contexto geográfico e cultural. Partimos da premissa que o imaginário produzido pelos filmes do realizador debate-se com diversos imaginários culturais, portugueses e de outras tradições. É na análise crítica do diálogo entre esses imaginários que assenta o principal objetivo desta segunda parte. Queremos, nesse sentido, perguntar: que tipo de discurso os filmes de João Canijo assumem sobre a identidade do país? De que forma o autor dialoga com as representações culturais que atrás descrevemos? O seu discurso é homogêneo ou tem clivagens e ruturas na sua própria elaboração e em relação a estas representações? Para além disso, de que forma João Canijo dialoga com as diferentes tradições que se estabeleceram no cinema português? Se quisermos, em resumo, podemos usar o conceito de *imagem* como proposto, entre outros, por Eduardo Lourenço: a imagem de Portugal construída por João Canijo dialoga e/ou contraria as imagens que foram produzidas na tradição cultural que já descrevemos?

Para além destas perguntas, iniciaremos outros debates que nascem, especificamente, do discurso cinematográfico do realizador. Isto é, teremos que destacar diferentes tradições narrativas e estéticas utilizadas por João Canijo, como a dramaturgia da violência, em que se inclui um diálogo com modelos clássicos como a tragédia grega e o melodrama cinematográfico americano (os quais se relacionam também com uma dimensão narrativa violenta). Para além disso, pretende-se dar conta da relação desta dramaturgia e das representações culturais com o conceito complexo do realismo cinematográfico, que consideramos ser de crescente importância na obra

do realizador. É, portanto, objetivo deste capítulo invocar o debate anterior para a nossa análise, mas também introduzir novas questões, promovendo uma necessária complexificação dos vários níveis de compreensão.

1. ASPETOS METODOLÓGICOS E DEFINIÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

É necessário, agora, delimitar e explicar mais concretamente o nosso objeto de estudo, assim como alguns paradigmas metodológicos que nos irão guiar. Antes de mais, voltamos a colocar-nos no interior dos estudos culturais e, como tal, será esse o enfoque primordial da investigação. Para além disso, e de forma a percebermos como os filmes de Canijo constroem um discurso cultural, também nos aproximamos das ferramentas científicas dos estudos fílmicos e das suas metodologias. Como assinalam Jacques Aumont e Michel Marie, um filme é uma “obra artística autónoma, susceptível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica)”.¹ Mas a nossa análise não se entende como sendo abrangente e total da obra do realizador. Antes, interessar-nos-ão certos aspetos concretos e que nos ajudem a clarificar de que modo o cineasta dialoga com tendências discursivas da identidade portuguesa através da sua narrativa e estética.

Recorde-se que a análise fílmica, como qualquer análise cultural, depende também de uma visão subjetiva, irredutível ao olhar do analista. Consideramos que utilizaremos as ferramentas disponíveis dos estudos fílmicos para a análise, mas será sempre a nossa interpretação, subjetiva, que constrói os resultados deste capítulo.² No entanto, esta investigação acontece depois de um extenso levantamento bibliográfico no primeiro capítulo e do estudo de determinados conceitos e da sua definição por autores relevantes, que prepararam o terreno para estudar o discurso cultural do cineasta. Para esclarecermos um pouco mais o nosso método, devemos detalhar aquilo que nos preocupou no visionamento sucessivo dos filmes do cineasta:

1 Jacques Aumont e Michel Marie, *A Análise do Filme* (Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009), 11.

2 Cf. Aumont e Marie, 31.

- Análise às estruturas narrativas: observar os arcos dramáticos das personagens principais e a sua relação com o contexto da identidade nacional; é focada, nomeadamente, a revelação da violência, que é associada, nos filmes, com a identidade nacional, através do aproveitamento de elementos narrativos de géneros historicamente já bem estudados e que evidenciam esta questão: a tragédia grega e o melodrama americano; observar como estas estruturas resultam em opções temáticas, sobretudo a da família de classe média baixa, que vive no Portugal rural como um certo significado cultural da nação;
- Análise icónica/estética: observar quais os elementos constantes da *mise-en-scène*, isto é, que tipo de objetos e locais foram escolhidos para representar a narrativa, com destaque para o interior de Portugal e sua identidade patriarcal e católica; neste contexto, é discutida a tradição estética do realismo, referência cada vez mais importante nos filmes de Canijo; observa-se também que tipo de planos foi utilizado pelo cineasta e que leitura discursiva tiramos deles; foi ainda analisada a banda sonora e a sua relação com a imagem;
- Análise das circunstâncias da produção dos filmes: observar em que contextos produtivos foram construídos os filmes do cineasta; esta talvez tenha sido a menos importante das três análises, porque nos interessou concentrarmo-nos no discurso construído pelos textos filmicos; no entanto, o processo produtivo do cineasta é demasiado específico e significativo para ser ignorado, sobretudo ao nível da investigação sociológica e do método de trabalho com os atores.

Para melhor exemplificar as nossas conclusões, recorreremos também a uma *découpage* de cenas paradigmáticas, incluindo neste livro um conjunto de fotogramas exemplificativos dos filmes.

Em termos de definição de um corpus, é preciso deixar claro, desde já, que nos ocuparemos das longas-metragens realizadas por João Canijo desde o início da sua carreira, em 1987. Excluiremos do nosso objeto de análise outras obras do realizador, nomeadamente: duas curtas-metragens³, três

3 O cineasta realizou as seguintes curtas-metragens: *Mãe Há Só Uma* (2006) e *Raul Brandão era um Grande Escritor...* (2012).

séries de televisão⁴ e quatro encenações teatrais⁵. Assim, estabelecemos como corpo de trabalho oito longas-metragens, realizadas entre 1987 e 2011:

- *Três Menos Eu*, 1987, estreado na Cinemateca Portuguesa a 19 de fevereiro de 1988 e comercialmente a 2 de junho de 1988;
- *Filha da Mãe*, 1990, estreado mundial e comercialmente a 3 de maio de 1990;
- *Sapatos Pretos*, 1998, estreado mundial e comercialmente em 10 de abril de 1998;
- *Ganhar a Vida*, 2000, estreado mundialmente no Festival de Cannes, em maio de 2001 e comercialmente a 4 de maio de 2001;
- *Noite Escura*, 2003, estreado mundialmente a 20 de maio de 2004 no Festival de Cannes e comercialmente a 21 de outubro de 2004;
- *Mal Nascida*, 2007, estreado a 5 de setembro de 2007 no Festival de Veneza e comercialmente a 9 de outubro de 2008;
- *Fantasia Lusitana*, 2010, estreado mundialmente a 22 de abril de 2010 no Festival IndieLisboa e comercialmente a 29 de abril de 2010;
- *Sangue do Meu Sangue*⁶, 2011, estreado mundialmente em setembro de 2011 no Festival de San Sebastián e comercialmente a 5 de outubro de 2011.

Também excluímos do nosso objeto de estudo os últimos filmes do autor: *É o Amor* (2013)⁷, *Portugal - Um Dia de Cada Vez* (2015), *Fátima* (2017), *Diário das Beiras* (2017), que foram produzidos depois de desenvolvida esta investigação. Utilizaremos ainda, embora lateralmente, informações do documentário *Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor* (2011), que consideramos ser uma espécie de *making of* do filme *Sangue do Meu Sangue*.

4 Durante os anos 90, João Canijo foi o realizador das seguintes séries de televisão: *Alentejo Sem Lei* (minissérie em três episódios, 1990), *Cluedo* (1995) e *Sai da Minha Vida* (1996).

5 As quatro encenações do realizador são: *Jogos de Praia* (1987), de E. A. Whithead; *Crimes do Coração* (1988), de Beth Henley; *Quem Pode, Pode* (1989), de David Mamet; e *Confissões ao Luar* (1991), de Eugene O'Neil. Cf. VVAA, *João Canijo: Portuguese Filmmaker* (Lisboa: Midas Filmes, 2012), 95.

6 *Sangue do Meu Sangue* foi distribuído em duas versões: uma de 140' e outra de 190'. Para efeitos da nossa análise, utilizamos a versão longa.

7 *É o Amor* resultou de uma encomenda para filmar no bairro piscatório das Caxinas, em Vila do Conde, e teve uma versão de 60', intitulada *Obrigação* (2012).

Um dos aspetos a ter em conta nesta análise à obra de João Canijo é a existência mínima de um discurso académico sobre o autor: podemos apenas assinalar uma tese de mestrado⁸, uma tese de doutoramento⁹ (apenas disponível de terminada a nossa investigação) e uma tese DEA (Diploma de Estudos Avançados)¹⁰ sobre emigrantes no cinema português que utiliza João Canijo como estudo de caso, assim como alguns artigos esparsos¹¹ sobre aspetos ou filmes específicos. Também por causa disso, utilizaremos fontes do discurso da crítica de cinema das publicações periódicas nacionais. Sabemos, à partida, que se impõem algumas reservas a essa utilização, mas consideramos ser necessária por duas razões complementares: por serem fontes com extensa análise à obra do realizador, já que todos os filmes tiveram uma receção crítica, em Portugal, bastante ampla; e por serem fontes quase únicas num período de tempo de uma história contemporânea como a dos filmes de João Canijo.

Depois de clarificarmos a metodologia, iremos avançar para a análise concreta do nosso objeto de estudo. Esta análise vai detalhar alguns aspetos presentes nas oito longas-metragens de João Canijo, tentando perceber continuidades e ruturas no interior da sua obra. É natural, assim, que por vezes utilizemos uma análise cronológica, embora o cerne da nossa discussão esteja no diálogo entre os imaginários construídos pelo cineasta e os imaginários das representações culturais portuguesas construídas em outros contextos e obras.

- 8 Liliana Rosa, “Construção Mítica no Imaginário Cinematográfico Português: O Caso de João Canijo” (Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2009).
- 9 Liliana Rosa, “Tragédia e Contemporaneidade no Cinema de João Canijo” (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2017).
- 10 José António Cunha, “Destino: Europa — Representaciones del Emigrante en el Cine Português” (Tese DEA, Universidad Complutense de Madrid, 2010).
- 11 Carolin Overhoff Ferreira, “Noite Escura”, in *O Cinema Português através dos Seus Filmes*, ed. Carolin Overhoff Ferreira (Porto: Campo das Letras, 2007), 233–40; José Duarte, “Noite Escura de João Canijo: A Espiral Trágica no Submundo do Portugal Contemporâneo”, in *ACT 17 - Não vi o Livro, Mas Li o Filme*, ed. Mário Jorge Torres (Lisboa: Húmus, 2008), 89–102; José Manuel Martins, “A Incorporação segundo João Canijo: Uma Aproximação Fenomenológica”, in *Atas do II Encontro Anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins (Lisboa: AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2013), 410–22, <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-35.pdf>; Daniel Ribas, “Ser Português: O Ponto de Vista de João Canijo sobre a Comunidade Portuguesa em França”, in *Portugal pelo Mundo Disperso*, ed. Teresa Cid et al. (Lisboa: Tinta-da-China, 2013), 125–35; Daniel Ribas, “O Interior no Cinema Português: João Canijo e António Reis/Margarida Cordeiro”, in *Terra em Transe: Ética e Estética no Cinema Português*, ed. Carolin Overhoff Ferreira (Munique: AVM, 2012), 75–90; Ribas, “Um Discurso sobre a Identidade: João Canijo e José Gil”.

Optámos por dividir a nossa análise em duas grandes partes: em primeiro lugar, a dimensão narrativa, isto é, a forma como os filmes lidaram com certos temas, personagens e enredos, procurando perceber recorrências e insistências do cineasta; nesta dimensão, abordaremos também as tradições de narrativas culturais como a dramaturgia da violência, a tragédia grega e o melodrama. Em segundo lugar, uma dimensão estética, isto é, procurando perceber de que forma os filmes constroem a sua *mise-en-scène*, naquilo que pressentimos como o específico cinematográfico — a escolha dos planos, a sua duração e a sua montagem em sequências — mas também os locais específicos dos filmes e os seus sinais visuais; esta análise também dialogará com a questão central do *realismo* e os entendimentos que a teoria faz dessa questão também no interior da tradição do cinema português. Aliás, em ambas as partes se procurarão levar sempre em consideração os diferentes filmes de João Canijo, as tradições narrativas e estéticas na história do cinema português e as épocas específicas quando os filmes foram filmados e distribuídos. Sabemos que é impossível desligar a componente narrativa da componente estética: a divisão pretende apenas arrumar a discussão na qual vamos entrar, embora seja sempre necessário relacionar ambas, naquilo em que se influenciam mutuamente. Gostaríamos também de clarificar que optámos por recusar uma análise específica filme-a-filme porque, precisamente, gostaríamos de perceber o imaginário do cineasta acerca da identidade nacional, embora tenhamos que admitir que há uma “evolução” neste discurso ao longo destes oito filmes.

2. A IDENTIDADE NACIONAL NOS FILMES DE JOÃO CANIJO: A DIMENSÃO NARRATIVA

No primeiro capítulo desta investigação, discutimos as diferentes representações culturais que moldaram o imaginário português. À luz de alguns autores, também clarificámos o momento democrático, pós-25 de Abril, como uma encruzilhada identitária, onde chocaram diferentes imaginários e realidades sociais. Assim, caracterizámos o momento contemporâneo de Portugal como estando num limbo identitário, onde se assiste a uma transição entre um passado — cuja normalização ideológica afetou profundamente o imaginário português — e o presente/futuro, sociologicamente extremamente alterado, mas mantendo ligações a essas representações culturais do passado.

De certa forma, esse choque identitário está presente no imaginário construído pelo cinema de João Canijo. Como analisamos um corpo de filmes que se estende ao longo de vinte e quatro anos — entre a primeira e a última longa-metragem estudada nesta investigação —, torna-se também claro que há mudanças no discurso do realizador. Durante este subcapítulo, tentaremos analisar estes filmes a partir de alguns prismas essenciais destas representações, colocando a obra fílmica como um conjunto de discursos que dialogam com um imaginário que construímos no primeiro capítulo. A partir do ponto de vista narrativo abordaremos temas principais como a família, a autoridade e o medo, os “brandos costumes”, a normalização e a ordem, a ilusão, a organização comunitária rural, entre outras, assim como uma construção ideológica do nacionalismo proposta pelo Estado Novo. Para além disso, serão estudados os núcleos temáticos de João Canijo que dialogam com este imaginário, como a ordem patriarcal, a localização periférica da geografia narrativa, a imigração e a emigração, problemas socioeconómicos, a pequena marginalidade, a crise de valores, o abuso sexual, a prostituição, entre outros.

Preside a esta discussão relativa a temas recorrentes na obra do realizador uma pergunta central: de que modo a identidade — individual ou nacional — é colocada em questão e em que termos ela é decisiva para entender estes filmes. A obra de João Canijo desenvolve-se a partir de um tempo onde, precisamente, se reforça um problema identitário: um passado *traumático* que ensombra um presente e que não projeta um futuro. Esse problema resulta em protagonistas que revelam igualmente dilemas identitários — ou, pelo menos, uma certa instabilidade da sua subjetividade. Também redundam em finais particularmente duros e violentos, onde surge uma dificuldade de imaginar “um destino”, para utilizar uma expressão de Eduardo Lourenço. As representações culturais que descrevemos foram moldadas por tradições artísticas, políticas e sociais que conduziram até um certo “bom senso” sobre a identidade nacional portuguesa. A tarefa específica de João Canijo é lidar com estas representações, mas também criticá-las e expô-las, mostrando como os discursos são construídos pelo devir histórico. No entanto, o cineasta ocupa-se, predominantemente, do momento contemporâneo, fazendo uma ligação diacrónica entre essas tradições e aquilo que José Gil designou por “mentalidade”. Os filmes que analisamos pretendem, precisamente, observar e expor esta mentalidade e as suas consequências.

Antes de nos debruçarmos sobre os filmes de ficção, tentaremos discutir um documentário que João Canijo realizou em 2010, *Fantasia Lusitana*.

Consideramos que este filme estabelece um diálogo mais explícito com as representações culturais salazaristas, através de uma revisitação histórica, denunciando o discurso essencialista do regime e dos mecanismos de propaganda. Parece-nos que a análise deste filme revela uma contradição entre imagens idealizadas de um discurso sobre a identidade e uma realidade subterrânea de problemas sociais — através de filmes documentais e imagens de arquivo —, que é paradigmático na obra de Canijo. O estudo deste filme serve, assim, como ponto de partida para a análise dos filmes de ficção, que se situam no momento contemporâneo e são menos explícitos na justaposição diacrónica destes dois momentos — o passado e o presente. O filme que utiliza apenas imagens documentais possibilita revelar os mecanismos identitários que também são propostos na conjugação dos filmes de ficção do realizador, porém de forma mais subtil no que diz respeito à sua “origem” na ditadura patriarcal portuguesa.

Um diálogo com o Estado Novo em Fantasia Lusitana

As representações culturais que apresentamos no primeiro capítulo são interrogadas, de forma explícita, no documentário *Fantasia Lusitana*. Neste filme, João Canijo faz uma abordagem histórica, analisando um momento específico do Estado Novo, e examinando a importância do regime salazarista na construção de uma visão idílica e ilusória da identidade nacional. É, na verdade, um filme baseado em *found footage*, aproveitando material a partir dos arquivos históricos internacionais e nacionais, sobretudo da série de atualidades *Jornal Português*¹². O filme concentra-se no período 1939-1945, durante a Segunda Guerra Mundial, e particularmente na cidade de Lisboa, embora a sequência final se passe quinze anos depois do fim da guerra. Neste período bélico, o regime de Salazar insistira na sua neutralidade entre as nações. Por isso mesmo,

12 Segundo Maria do Carmo Piçarra, o *Jornal Português* foi dirigido “entre 1938 e 1951 por António Lopes Ribeiro [e] (...) promovido e financiado pelo SPN [Secretaria de Propaganda Nacional], que estava sob alçada directa da Presidência do Conselho. Criado em Setembro de 1933, quando (...) Salazar deu posse a António Ferro, o jornalista e poeta já tinha revelado em entrevista ao *Diário de Lisboa* as coordenadas de acção do novo organismo e a sua finalidade, a propaganda nacional. (...) Para tal, no seu programa de acção imediato constou logo a criação de um jornal sonoro de actualidades, produzido com continuidade”, in *Salazar Vai ao Cinema II - A «Política do Espírito» no Jornal Português* (Lisboa: DrellaDesign, Lda, 2011), 20

Lisboa tornou-se uma cidade nevrálgica para refugiados europeus (sobretudo judeus), que passavam por este ponto geográfico, brevemente, antes de partir para outros lugares, sobretudo esperando uma saída, por via marítima, para os Estados Unidos da América.

O filme utiliza o material histórico de forma diacrónica e, assim, propõe-se a expor e revelar a forma como é montado o discurso ideológico sobre a identidade nacional de um país “pacífico e seguro”, que foi fabricado durante o período de vigência do Estado Novo. Desde o princípio, é explícito que o realizador quer utilizar as formas discursivas das imagens das atualidades: por exemplo, o genérico inicial simula a estética dos títulos e a música dos genéricos dos filmes portugueses deste período histórico — a primeira inscrição do filme utiliza a expressão “Visado pela Inspeção dos Espectáculos”; também o formato de projeção é especial — um retângulo de cantos arredondados — imitando a janela de projeção das atualidades, como podemos nos fotogramas 1 e 2. Aliás, também dessa forma, Canijo não dá qualquer informação histórica — como texto no ecrã ou voz *off* —; as imagens *vivem por si mesmas* e por contrastes sonoros e visuais, que detalharemos de seguida.

O objetivo central de *Fantasia Lusitana* é, assim, mostrar a construção ideológica do regime e confrontá-la com outras visões, estrangeiras, sobre o mesmo período histórico. Apresentam-se duas diferentes camadas: por um lado, imagens de arquivo do período 1939-1945, a partir dos já referidos jornais de atualidades, propaganda que amplificava o discurso do regime; por outro, no som, as vozes que leem textos escritos por refugiados famosos que passaram por Lisboa. Neste documentário — e apesar de existirem outras fontes — foram utilizados os testemunhos dos escritores Antoine de Saint-Exupéry e Alfred Döblin, e da atriz Erika Mann¹⁵ (filha do escritor Thomas Mann). O confronto entre estas duas camadas interessa ao realizador porque estabelece uma relação contraditória entre o discurso feliz de grandiosidade e neutralidade feito pelo regime ditatorial, e a realidade triste dos refugiados que viam nessa felicidade uma ilusão em relação à situação humana e política da Segunda Guerra Mundial.

Como dissemos, o documentário utiliza, sobretudo, imagens de arquivo feitas para *atualidades* — neste período produz-se a série *Jornal Português* — que são promovidos pelo regime. São utilizados vários tipos de sequências, relatando diferentes acontecimentos patrocinados pelo

15 Estas três personalidades passaram por Portugal em outubro (Alfred Döblin e Erika Mann) e dezembro de 1940 (Antoine de Saint-Exupéry).



Fotograma 1: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 2: *Fantasia Lusitana*

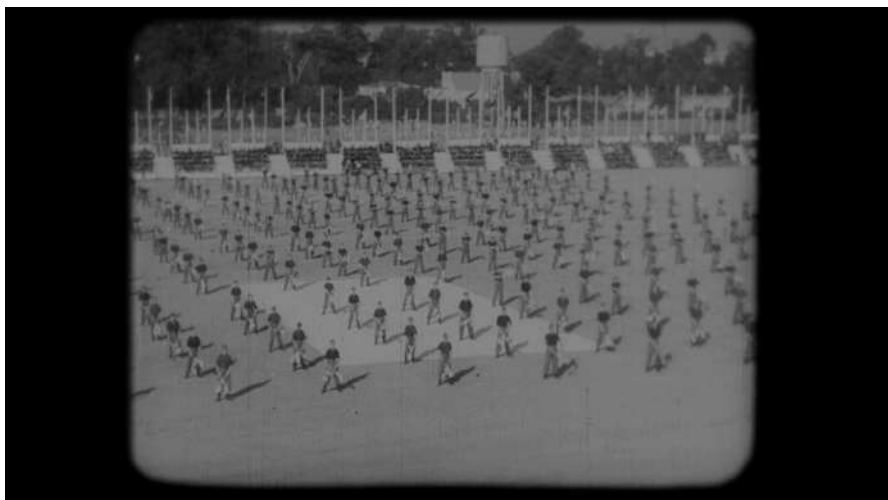
Estado Novo e com a presença das mais altas figuras do Estado. Vemos os noticiários quase como eles foram vistos, com uma diferença significativa causada pela disrupção das vozes não-portuguesas e pela montagem. Nos anos a que o documentário se refere, por causa da Segunda Guerra Mundial, os noticiários são, principalmente, construídos a partir de uma “série de imagens dedicadas às forças armadas e à segurança militar do Estado Novo”¹⁴ e “os grandes acontecimentos institucionais, as manifestações organizadas de aclamação dos chefes de Estados, desfiles militares, as efemérides enaltecidas pelo regime, festas militares e religiosas além das inaugurações das obras estatais”.¹⁵ Nesse sentido, *Fantasia Lusitana* mostra, através do seu material de arquivo selecionado, sequências que exibem a perfeição do corpo na juventude dos atletas e na sua coreografia, desfiles militares exibindo armas de guerra, mas também visitas antagónicas de representantes diplomáticos internacionais (como Inglaterra, Alemanha ou Espanha). Podemos ver, de seguida, imagens relativas a exercícios da Mocidade Portuguesa (fotograma 3); e aspetos de guerra ou desfiles militares (fotogramas 4 a 6). Estes fotogramas exibem uma certa grandiosidade (pelos planos de câmara, que tanto utilizam padrões de repetição — os soldados ou os jovens — como picados ou contrapicados) destas imagens bélicas.

São também mostradas manifestações nacionais do Estado Novo: por exemplo, há um noticiário sobre o fim da guerra e uma manifestação dedicada a Salazar. Apesar da escolha do material feita por Canijo, a verdade é que o *Jornal Português* excluía sistematicamente fontes externas ou não lhes dava o devido destaque. Aliás, como nota Maria do Carmo Piçarra, este alheamento da atualidade internacional “é evidente sobretudo durante a II Guerra Mundial, quando o *Jornal Português* inclui apenas alusões dispersas à neutralidade portuguesa e às relações de amizade tanto com os Aliados como os países do Eixo”.¹⁶ Além disso, *Fantasia Lusitana* também exhibe diversas sequências da Exposição do Mundo Português, que decorreu em 1940, e que foi um momento decisivo na construção ideológica e visual sobre a portugalidade, focando principalmente na representação etnográfica e pitoresca das regiões rurais e supostamente idílicas de Portugal e dos momentos gloriosos de sua História (ainda regressaremos a este assunto).

14 Heloísa Paulo, “Documentarismo e Propaganda: As Imagens e os Sons do Regime”, in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, ed. Luís Reis Torgal (Lisboa: Círculo de Leitores, 2000), 105.

15 Piçarra, *Salazar Vai ao Cinema II - A «Política do Espírito» no Jornal Português*, 29.

16 Piçarra, 23.



Fotograma 3: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 4: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 5: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 6: *Fantasia Lusitana*

O tom representativo do material de arquivo também é afetado pelo som, que surge em duas formas complementares: por um lado, um narrador das atualidades que é uma voz afeta ao regime; por outro, a voz de Salazar, uma espécie de *voz de Deus*. Essa voz do líder da nação é quase sempre usada como um eco — simulando o som usado nesses noticiários quando Salazar faz comunicações em manifestações — , ampliando a suposta importância desses discursos e da sua propagação como ideias que continuam a ser um elemento discursivo nas visões atuais da identidade portuguesa. Aliás, como nota Moisés de Lemos Martins,¹⁷ os discursos de Salazar eram proferidos de forma a instituir um “discurso de verdade”, isto é, “respondendo ao desejo e exercendo o poder, o discurso de verdade salazarista é, deste modo, o oráculo de uma revelação. É um discurso que se investe de sagrado pela sua vontade transitória e militante, a qual nas suas formas extremas se deixa possuir por todas as verdades, a da religião e a da ciência.”¹⁸ Desta forma, como também o filme de Canijo pretende demonstrar, a voz do ditador aspira instituir “uma realidade em que são inscritas as verdades, as significações prévias que constituem a lei do seu funcionamento: ordem, bem, verdade, justiça”.¹⁹ O narrador das atualidades, que também é predominante, usa um discurso que eleva o líder, utilizando dispositivos de retórica — como a adjetivação hiperbólica ou a utilização do humor — , mas também mudando o tom de voz quando fala de questões importantes. Esse narrador tenta criar uma empatia familiar com o público (como uma figura paterna) e orienta o espectador dentro do plano, observando alguns elementos especiais como os que devem ser vistos.²⁰

Neste sentido, a primeira camada do filme — as sequências das atualidades — oferece uma visão condensada da política de propaganda do regime e da sua ideologia. Estes jornais foram feitos para obter “uma imagem idealizada do país, que também tem uma história idealizada, com uma vida predominantemente rural e com seus habitantes tipificados pelos trajes regionais”.²¹ Além disso, algumas das imagens turísticas das atualidades também retratam uma “noção de portugalidade”.²²

17 Martins, *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*, 119–24.

18 Martins, 120.

19 Martins, 121.

20 Cf. Maria do Carmo Piçarra, *Salazar Vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas* (Coimbra: MinervaCoimbra, 2006), 175–77; Piçarra, *Salazar Vai ao Cinema II — A «Política do Espírito» no Jornal Português*, 32–33.

21 Paulo, “Documentarismo e Propaganda: As Imagens e os Sons do Regime”, 108.

22 Paulo, 110.

Por isso mesmo, várias sequências do filme mostram aspetos relacionados com a História de Portugal. Por exemplo, numa primeira sequência veem-se muitos jovens — presumivelmente da Mocidade Portuguesa — a caminhar e a fazer a saudação fascista em direção a um monumento e à tribuna de honra, onde está Salazar. Por cima, ouve-se a voz do ditador — colocada sobre a imagem pela montagem contemporânea — num dos seus discursos:

Quando se é velho e se tem, ao longo de alguns séculos, uma história sente-se que existem outros valores e estes são, ao mesmo tempo, património e imperativos da vida nacional. A razão manda que um se conserve e aos outros sejam fiéis.

Logo a seguir, há uma sequência que relaciona alguns eventos de importância nacional — como a comemoração da Batalha de Ourique e a viagem do Presidente da República a Guimarães para comemorar os 800 anos do “nascimento” da nação — com um discurso de Salazar. As imagens são de festa, assinalando pequenos pormenores como as bandeiras de Portugal (as anteriores e a atual); a massa anónima do povo; a recriação histórica; as personalidades políticas e religiosas. Num dos cartazes que um grupo anónimo traz, lê-se: “Abaixo de Deus, a Pátria”. Ao longo destas imagens, ouvimos a voz do ditador:

Quando, ao lado da ponte ou da estrada que lançamos para comodidade dos povos, reparamos o castelo ou o monumento, reintegramos a pequena igreja secular ou o mosteiro abandonado, alguns não veem que trabalhamos para manter a identidade do ser colectivo, reforçando a nossa personalidade nacional. É isso que fazemos. Aquelas qualidades que se revelaram e fixaram e fazem de nós o que somos e não outros; aquela doçura de sentimentos, aquela modéstia, aquele espírito de humanidade, tão raro hoje no mundo; aquela parte de espiritualidade que, mau grado tudo que a combate, inspira ainda a vida portuguesa; o ânimo sofredor; a valentia sem alardes; a facilidade de adaptação e ao mesmo tempo a capacidade de imprimir no meio exterior os traços do modo de ser próprio; o apreço dos valores morais; a fé no direito, na justiça, na igualdade dos homens e dos povos; tudo isso, que não é material nem lucrativo, constitui traços do carácter nacional.

Assim, o discurso de Salazar tenta construir um senso comum sobre a identidade nacional, implicando certas características como inatas do “carácter português”. Ainda de seguida, uma terceira sequência mostra-nos uma manifestação promovida para homenagear Salazar. As imagens mostram algumas corporações, atletas e organizações juvenis. Salazar é filmado em plano contrapicado, estabelecendo a relação divina com o povo que se aglomera no Terreiro do Paço, filmado como massa anónima. Podemos ver os dois exemplos nos fotogramas 7 e 8.

Durante esta sequência, ouvimos este discurso do ditador:

Se por outro lado contemplamos a História maravilhosa deste pequeno povo, quase tão pobre hoje como antes de descobrir o mundo; as pegadas que deixou pela terra de novo conquistada ou descoberta; a beleza dos monumentos que ergueu; a língua e literatura que criou; a vastidão dos domínios onde continua, com exemplar fidelidade à sua História e carácter, alta missão civilizadora — concluiremos que Portugal vale bem o orgulho de se ser português.

Assim, como estas sequências iniciais demonstram, tanto as atualidades como também esta nova montagem oferecem, como assinala Heloísa Paulo, “uma figura de mito do líder, centrado em Salazar”,²³ cuja aura paira na “realidade” que estes filmes tentam desenvolver. Também por isso mesmo, esta figura mítica é sempre apresentada pelo narrador como um guardião da nação e algumas imagens retratam esta enunciação.²⁴ Os discursos de Salazar aproximam-se de algumas das considerações que já fizemos no primeiro capítulo: assumem um carácter de exceção nacional, procurando hiperbolizar os feitos históricos e a cultura nacional; por outro, constroem uma identidade portuguesa baseada num “viver habitualmente” e na modéstia. Mas, como podemos ver nestes excertos,

23 Paulo, 108.

24 Mais à frente no filme, *Fantasia Lusitana* inclui um excerto revelador de *O Pátio das Cantigas* (Ribeirinho, 1942), filme feito precisamente durante a guerra: algumas crianças são colocadas num barco em forma de carrossel por Evaristo (a personagem principal representada pelo popular ator Vasco Santana). Nesse momento, a personagem diz: “Podem estar sossegadinhos, que aqui não lhes acontece mal nenhum”. Depois, através de um movimento de câmara, é revelado o nome do barco: “Salazar”. A inclusão deste excerto defende que, mesmo numa longa-metragem de ficção, a ideologia salazarista está implícita no cinema português. A este propósito consultar o artigo de Paulo Granja: “A Comédia à Portuguesa, Ou a Máquina de Sonhos a Preto e Branco do Estado Novo”, in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, ed. Luís Reis Torgal (Lisboa: Círculo de Leitores, 2000), 194–233.



Fotograma 7: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 8: *Fantasia Lusitana*

a sua voz é de autoridade: antes mesmo de terminar a sequência da manifestação, o narrador acentua a providencialidade do chefe da nação, ao proclamar: “[Os manifestantes] foram ao Terreiro do Paço mostrar a sua dedicação e apreciação pelo homem que tem conservado Portugal afastado da fogueira da guerra”. Assim, parte importante dos discursos que citámos e que o documentário reproduz pretendem servir de enunciados discursivos que inculcam os valores que o regime propõe, sobretudo numa ligação entre um passado heroico e uma personalidade ancestral portuguesa.

Para além disso, *Fantasia Lusitana* também destaca a ideia da criação do mito da neutralidade do regime. Isso é notado, logo de seguida, pela montagem que contrasta as imagens idílicas com imagens de arquivo alemãs, onde se observam os sinais que marcam os judeus (fitas pretas na roupa; lojas com inscrições). Logo aí, nota-se o paradoxo da “neutralidade”, sobretudo pela continuação do “viver habitualmente” que as imagens salazaristas mostram: por exemplo, num noticiário português que explica jocosamente o “Blitz” ou, em contraste absoluto, um grupo de miúdos — talvez da Mocidade Portuguesa — a cantar uma música popular. Esta *neutralidade* é mesmo ensaiada numa sequência onde surgem várias imagens de dispositivos militares, de paradas ou da saída de barcos com tropas para os Açores. Há também uma sequência que insere fotos de exercícios de defesa contra-ataques aéreos a Lisboa a que se seguem diversos noticiários sobre as relações diplomáticas entre Portugal e os países em guerra. Esta encenação tem apenas um propósito interno: mostrar a potencialidade do medo da guerra e da posição salvífica de Salazar.

Como vimos, uma das estratégias que João Canijo utiliza é permitir que as sequências de atualidades apareçam como foram vistas. O facto de não existir uma voz-*off* para contextualizar a história possibilita sublinhar a ironia que existe nessas sequências, pelo menos do ponto de vista de um espectador esclarecido que as percebe como sendo hoje profundamente problemáticas. Essa dimensão torna-se mais evidente porque a situação exposta pelas *atualidades* é contrastada pela segunda camada do filme, que é realizada pelas leituras de textos dos três refugiados famosos em Lisboa. Portanto, há uma espécie de releitura das *atualidades* que expõe o seu discurso de ilusão. Além disso, são justapostos outro tipo de imagens que revelam algo da realidade dolorosa, como é o caso das imagens dos judeus já referenciadas ou do que aparenta ser uma sequência na fronteira, a onde os refugiados acorrem. A montagem destas sequências com

imagens das atualidades portuguesas, bem como a camada sonora acerca da experiência dos exilados dá um novo contexto do discurso de Salazar exposto pelos noticiários.²⁵

As leituras dos três textos dos refugiados apontam, claramente, o contraste entre uma Lisboa alegre e a tristeza dos imigrantes, entre aquilo que deixaram para trás — a guerra e o sofrimento — e a ilusória felicidade de Portugal. Por exemplo, Alfred Döblin relata a sua chegada a Portugal e o choque que enfrentou ao olhar uma cidade luminosa e alegre. Para o escritor, esse choque era tanto maior quanto a recordação da guerra que ainda estava na sua cabeça:

Nunca esqueceremos o impacto que isto [a cidade de Lisboa barulhenta e ativa] teve em nós. Não longe daqui, a grande nação francesa contorcia-se de dor. Cidades inteiras mergulhadas na obscuridade da guerra. (...) Passava-se fome e aguardavam-se ordens do invasor. Sofria-se e estava-se prostrado. Milhões de homens levados para o cativeiro, milhões de pessoas aterrorizadas, dezenas de milhar de mortos — e aqui, em Lisboa, as luzes brilhavam. Desfrutava-se a paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria. Só pensávamos o que deixámos para trás. Irrequietos, dirigimo-nos de carro para a cidade do brilho, de um brilho que nos parecia infernal.

Como observamos, para Döblin — e também para Erika Mann e Saint-Exupéry, noutros excertos –, a luz noturna era sinal de ingenuidade porque parecia ignorar os perigos da guerra; mas também de desconhecimento por uma guerra terrível. Era um absoluto contraste com a paisagem noturna das cidades em guerra, obrigadas a viver às escuras para dificultar a tarefa dos bombardeiros. Saint-Exupéry expõe isso mesmo quando diz: “as cidades na minha terra, à noite, eram cor de cinza. Eu tinha perdido o hábito de ver a luz, e esta capital radiosa causava-me uma espécie de

25 Uma das críticas a *Fantasia Lusitana* foi a de não sinalizar a resistência interna que, apesar de muito minoritária, também existiu e lutou contra o regime. Desta forma, o discurso do realizador só incorpora o *olhar exterior*. Diz André Barata: “O lugar vazio deixado por João Canijo, anulando qualquer contra-representação da portugalidade, acaba por sugerir uma fatalização do modo de ser português que mais não faz do que confirmar, mesmo legitimar, a representação que o regime se impunha”, in Barata, “A Mobilização Reemergente do Complexo Identitário Português”, 114. Consideramos, no entanto, que o argumento que seguimos no nosso texto contraria esta suposta *legitimação* do regime operada por João Canijo.

mal-estar. Eu sentia pesar, sobre Lisboa, a noite da Europa habitada por grupos errantes de bombardeiros”.

Continuamente, por isso, *Fantasia Lusitana* justapõe imagens — tanto fotografias como excertos em movimento — da vida dos refugiados em Portugal, com os alegres noticiários do *Jornal Português*. No seu texto, Erika Mann escreve precisamente sobre esses milhares de refugiados que vieram a Lisboa para fugir de Hitler, e sua angústia enquanto esperavam por uma saída para outro lugar. Mann observa a melancolia dessa massa de pessoas e de uma espera lenta, enquanto passeiam pela cidade. Numa das sequências, vê-se um filme breve de Lisboa que não foi produzido pelo regime, bem como algumas fotos: estas imagens são exemplares de uma visão mais sombria ao mostrarem uma cidade escura, cheia de multidões deambulando. Aliás, mais uma vez, a sequência ganha um maior significado quando contrastada com a sequência seguinte que, sucessivamente mostra: uma estreia de um filme português (*O Feitiço do Império*) como um evento social, presenciado por pessoas afetadas ao regime; ou as visitas ocasionais de figuras do cinema de outros países, filmadas a partir do ponto de vista das *atualidades*. Numa delas, o narrador reafirma o discurso do regime ao declarar: “Portugal, oásis de paz num mundo em guerra”. Podemos ver, agora, quatro fotogramas que expõem os opostos: o 9 e 11, da realidade dos refugiados; o 10 e 12, das festas de sociedade (da estreia mencionada) ou do Carnaval de Lisboa.

A reforçar a imagem escura de Lisboa, Erika Mann escreve sobre o medo que os refugiados sentiam sobre uma ausência de futuro:

toda esta gente [os refugiados] — belgas, dinamarqueses, noruegueses, homens, mulheres e crianças — foram surpreendidos nos seus países de origem pelo inimigo como se é atingido por um terramoto ou um dilúvio. De repente, tudo estava destruído e perdido. De repente, viam-se sem casa, perseguidos e rejeitados e, de repente, estavam aqui [Lisboa], à espera. É estranhíssimo. Esta sensação de infinito desamparo provoca em mim um grande medo.

Parte central do filme consiste nas sequências sobre a Exposição do Mundo Português, profusamente filmada pelas atualidades. Nos excertos que o realizador inclui, vemos os diferentes elementos caracterizadores: a “magnitude” da exposição, o seu clima de festa e uma construção de Portugal — as aldeias pitorescas, a igreja, os cortejos históricos ou a apologia do multiculturalismo no centro colonial, em discurso que destaca



Fotograma 9: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 10: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 11: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 12: *Fantasia Lusitana*

a superioridade racial. Assim, estas imagens incluíam parte importante do discurso cultural do regime: vimos aliás, a partir de Luís Cunha, no primeiro capítulo, como esta exposição servia um campo de significações que se traduzia numa *alma nacional*, ancestral e católica. Por isso, destacava-se a importância da história como precursora das qualidades contemporâneas ou a definição de protótipos da verdadeira portugalidade, sobretudo presente nas aldeias rurais portuguesas. É perante estas imagens que surge um texto de Antoine de Saint-Exupéry. O escritor vê Lisboa como “paraíso claro e triste” e fala de um “Portugal agarrado à ilusão de felicidade”, já que tenta abstrair-se de uma ameaça de guerra.²⁶ É também sobre a luz ofuscante da noite que Döblin mostra a sua última visão de Portugal, quando sai de barco de Lisboa, através das luzes brilhantes da Exposição do Mundo Português: “O navio levantou a âncora, já era de noite, na escuridão. Lentamente inverteu a sua marcha e foi conduzido para a barra do Tejo. A Exposição do Mundo Português resplandecia como um conto de fadas. A sua luz mágica foi a última coisa que vimos da Europa”. Os fotogramas 13 e 14 são da sequência da exposição. O primeiro, reforça o pitoresco que se pretende retratar; o segundo, promove a concretização visual dos escritos de Alfred Döblin e a felicidade ofuscante da noite da exposição.

Aliás, o contraste entre as duas dimensões — a vida portuguesa e a realidade da guerra — mantém-se quando são exibidas várias imagens das praias, dos hotéis e do casino que existiam à volta de Lisboa (Estoril, Cascais). O mundo mostrado nessa sequência é feito de festas, descontração e de figuras de um *jet-set* nacional. Uma das imagens mais significativas da sequência é a capa do *Século Ilustrado* em que domina de alto a baixo uma mulher em fato de banho; no canto, em tamanho muito mais pequeno, o aviso da reportagem, no interior, sobre os bombardeamentos em Londres, como podemos ver nos fotogramas 15 e 16. Estas imagens acentuam o menosprezo pela guerra e a valorização de aspetos fúteis.

Os textos dos escritores estrangeiros contradizem, de forma nítida, a fantasia do Portugal proposta por Salazar e as imagens que mandou produzir. Eles expõem a falsidade do mito do ditador que inventa um país

26 Para Antoine de Saint-Exupéry, “Portugal ignorava o apetite do monstro. Recusava-se a acreditar nos sinais. Exibia todas as suas maravilhas. Mostrava os seus grandes homens. À falta de um exército, à falta de canhões levantara contra o ferro do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os poetas, os navegadores, os conquistadores. Todo o passado de Portugal, à falta de exército e de canhões, bloqueava o caminho. Quem ousaria esmagá-lo diante da herança de um passado tão grandioso?”.



Fotograma 13: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 14: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 15: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 16: *Fantasia Lusitana*

grande, rico e neutro. A dura realidade de uma população analfabeta, pobre e com fome é sempre excluída pelas imagens que ilustram o discurso do regime. Mesmo as imagens dos refugiados são omitidas destas sequências de *atualidades*. Os discursos de Salazar elevam Portugal a uma das maiores nações do mundo, enquanto os textos das três personalidades notam as ilusões constantes desse discurso, caracterizando o contexto social que encontram de forma bastante crítica (como, por exemplo, desvendando a existência de analfabetos e de comportamentos rudes).

Por isso, à medida que o filme avança, Canijo revela-nos, sobretudo, a representação cultural e ideológica de Salazar e a sua construção de uma narrativa da identidade nacional. Isso é demonstrado, como já se referiu, pela sua forte presença como a voz de continuidade. Ele marca o ritmo e a ideologia nacional. Além disso, as imagens, como dissemos, também constroem na superfície um mundo de paz e tranquilidade. Só interessam às *atualidades* os assuntos anódinos e festivos, como uma sequência sobre o Carnaval de Lisboa. Até mesmo o tom irónico que é construído ao longo do filme indica como essas *atualidades* tentam formular uma ideia de familiaridade: Portugal como uma família indestrutível com valores fortes e antigos. Para o comprovar, outra longa sequência mostra-nos detalhadamente os produtos portugueses típicos vendidos nas feiras, que são apresentados como contraste com a fome de outros países (a abundância vs. a carência). Noutra sequência, é exibida uma diferença de classes de bebês e a construção ideológica do noticiário reforça uma potencialidade da degenerescência das classes baixas e da sua propensão para a vadiagem ou o crime. Esta sequência demonstra bem como o erro moral é mostrado para reforçar a necessidade de uma família harmoniosa como correção; para além disso, opera também uma normalização da separação social. Ainda outra questão pode ser levantada: em todos esses noticiários é sempre salientado pelo regime a importância dos valores católicos, apoiados por sequências onde a religião é dominante no discurso do regime, como é o caso de uma peregrinação a Fátima.

Fantasia Lusitana atinge o seu clímax com o fim da guerra, assumida em Portugal como uma vitória. É aí que se alcança o cerne da propaganda salazarista ao implicar o povo numa manifestação “espontânea”. Comparando momentos incomparáveis, o noticiário chama a esse momento de exaltação, o “Dia S” (de Salazar) equiparando-se ao “Dia D”, clamando pelo líder e explicando a salvação nacional precisamente na sua liderança. É nessa sequência que o filme de João Canijo entra numa espécie de balanço: exibindo diversas imagens típicas de *portugalidade*

— o trabalho no campo, as peregrinações, jovens atletas, jogo de futebol, festas populares, os pescadores, feiras agrícolas, etc. —, ouve-se, de novo, como um eco a voz de Salazar e da sua ideologia:

A Nação é para nós sobretudo uma entidade moral, que se formou através de séculos pelo trabalho e solidariedade de sucessivas gerações, ligadas por afinidades de sangue e de espírito, e a que nada repugna crer esteja atribuída no plano providencial uma missão específica no conjunto humano. Só esse peso dos sacrifícios sem conta, da cooperação de esforços, da identidade de origem, só esse património colectivo, só essa comunhão espiritual podem moralmente alicerçar o dever de servi-la e dar a vida por ela. Tudo pela Nação, nada contra a Nação. (...) Este doce país que é Portugal, pequeno na Europa, grande e dilatado nos outros continentes, (...) não pode, no nono século da sua história, duvidar da sua realidade de Nação. Esta realidade em que englobamos a independência, a unidade orgânica e a missão civilizadora é um pressuposto ou ponto de partida e foge a toda a discussão. E daqui este corolário: quem não é patriota, não pode ser considerado português.

O filme termina com o ato público de agradecimento divino por Portugal ter escapado à guerra, mostrando a inauguração, em 1959, do monumento *Cristo-Rei*, na margem sul de Lisboa, uma homenagem ao fim da guerra e à neutralidade do país. Há, nessa sequência, uma confusão propositada entre nação e religião: como se Portugal fosse protegido por Deus²⁷; é também o cúmulo público da providencialidade de Salazar, reiterando a sua missão salvadora do povo português, como observamos nos fotografias 17 e 18.

Em conclusão, tentamos evidenciar a forma como *Fantasia Lusitana* expõe a ideologia salazarista que moldou e criou representações culturais portuguesas específicas através das *atualidades*. Desta forma, o filme revela, com clareza, as ferramentas usadas pelo regime para a criação de uma tábua de valores salazaristas. Parece-nos importante ressaltar que *Fantasia Lusitana* trabalha a partir da ilusão do “viver habitualmente” que forjou a longevidade do regime. Essa ilusão é exposta à sua arbitrariedade

27 Nessa sequência, reforça-se a “divina providência” do regime de Salazar, quando se dá destaque, no jornal de *atualidades* original, a um pequeno pormenor da inauguração: uma pomba branca que, em vez de voar para longe, se aproxima da tribuna presidencial.



Fotograma 17: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 18: *Fantasia Lusitana*

ao privilegiar uma segunda camada sonora. Também outras imagens que o filme contrapõe às atualidades — sobretudo fotografias — clarificam essa segunda camada, que pretende contestar a representação do regime, com outras representações exteriores ao seu discurso. O confronto destas duas camadas evidencia, sem dúvida, a ideologia do Estado Novo, ao mostrar e ao sugerir um *fora de campo* dos jornais de *atualidades* portugueses.

Mesmo que este filme seja de uma fase já avançada na carreira do cineasta, parece-nos essencial, desta forma, entender o cinema de João Canijo como *revelação* de camadas ocultas ou falsificadas nas representações culturais oficiais e, ao mesmo tempo, como confronto de representações oficiais da cultura portuguesa com percepções e imagens que se lhes opõem. É a partir da evidência destas duas camadas — que são claramente postas em confronto em *Fantasia Lusitana* — que será possível analisar os filmes de ficção do realizador, ainda que trabalhem de forma menos óbvia.

*A organização familiar e a violência nos filmes
de ficção: um modelo narrativo*

Depois da revisitação histórica de *Fantasia Lusitana*, virámo-nos agora para o cinema de ficção de João Canijo, constituído por sete longas-metragens, onde, para observar a questão da identidade nacional, nos vamos concentrar na sua dimensão narrativa. Consideramos que os filmes de ficção assumem uma centralidade diegética no núcleo familiar, expondo as suas personagens a uma violência física e psicológica. De certa forma, observa-se nesta análise uma mesma dialética entre as representações idealizadas e uma revelação de um mundo violento e de conflitos familiares. Esta abordagem narrativa coloca o cinema de João Canijo no centro de uma discussão cultural entre o legado do salazarismo e uma identidade contemporânea instável. Como veremos, podemos colocar estes filmes sob o prisma da análise efetuada por pensadores como Eduardo Loureço ou José Gil, sobretudo nas suas discussões do recalcado e da não-inscrição. Para além disso, esta análise pretende também preparar o caminho para estabelecer uma relação entre essa discussão nacional e sua inserção na tradição de outras narrativas que lidam com ou expressam a violência oculta de uma sociedade, nomeadamente a tragédia (que provém da primeira manifestação dramática humana — o teatro grego) e o melodrama (que pode ser considerado um género fulcral do cinema, sobretudo na discussão da família como alegoria das forças existentes na sociedade

patriarcal do pós-guerra), que traçaremos no subcapítulo seguinte. Assim, estará em jogo nesta análise da dimensão narrativa: a estrutura de relações entre as personagens e as suas categorias de poder, assim como uma relação entre as classes sociais do Portugal contemporâneo, sobretudo olhando para uma classe média-baixa que habita em lugares periféricos. Aglutinando estas questões, estará o foco central deste livro: a violência enquanto conflito e revelação de uma sociedade patriarcal, baseada na construção de uma autoridade familiar dotada de um poder ilimitado.

Para iniciar a nossa discussão, tentemos, sumariamente, descrever o contexto familiar destes sete filmes para esclarecer o nosso objeto de estudo, relatando as estruturas de cada enredo:

Três Menos Eu

Rita vive sozinha com a sua irmã mais pequena, num apartamento, em Lisboa. Os pais — perceberemos mais tarde — estão fora de casa, numa viagem de cruzeiro. Subitamente, Rita recebe a visita de Anne, uma prima francesa que vem passar uns tempos a Lisboa. Essa visita, de descoberta mútua, provoca uma relação entre as primas e um terceiro elemento: António, que se apaixona por Anne e inicia um relacionamento com ela. Entretanto, os três decidem abandonar Lisboa — já que a mãe de Rita regressa ao apartamento —, ocupando uma casa à beira-mar, onde lutam pelo afeto uns dos outros: Anne e António em clima amoroso e Rita intrometendo-se entre os dois. O filme desenvolve a personagem de Rita como uma personagem solitária que procura o afeto e a reconfiguração familiar com um casal improvável.

Filha da Mãe

Maria vive com a sua mãe, Júlia, uma atriz vedeta da televisão e do teatro. O conflito entre as duas é evidente, e ele só se agudiza com o regresso de Álvaro, ex-marido de Júlia — de quem se volta a aproximar —, e possível pai de Maria. A relação entre a mãe e Rita vai-se degradando. A par desta relação conflituosa, Maria envolve-se, juntamente com o seu namorado, num assalto ao Teatro D. Maria II, que resulta na morte de um vigilante. Também por causa disso — e da fuga à polícia —, Maria afasta-se da cidade e procura o afeto do seu possível pai, na casa senhorial longe de Lisboa onde ele vive. Na relação entre os dois, há uma mistura de fascínio paternal, mas também um certo desejo físico, que sugere um incesto. Júlia,

sabendo destes desenvolvimentos, denuncia Maria como também filha de Álvaro. Num momento final — em que a diegese é ambivalente, já que parece transformar-se numa farsa — Júlia mata Álvaro com a cumplicidade da filha.

Sapatos Pretos

A família é constituída pelo casal Dalila e Marcolino. Têm um filho pequeno, pré-adolescente e ambos fazem a gestão de uma ourivesaria. Percebe-se, desde o início, que o casamento entre ambos está em degradação — há até a sugestão de que foi um casamento de conveniência. Dalila ostensivamente afasta-se do marido e inicia um relacionamento extraconjugal com Pompeu. Por seu lado, Marcolino sente-se ofendido pelo afastamento e acaba mesmo por violar a mulher duas vezes, para além de a agredir (ainda além disso, Marcolino tem também um relacionamento secreto com uma vizinha, Ercília). À medida que Dalila é humilhada e obrigada a manter uma relação legal com Marcolino (a sua ourivesaria é motivo de uma hipoteca), ela inicia o planeamento da morte do marido, exigindo que seja Pompeu, o amante, a matá-lo. Este, sem coragem para o fazer, acaba por contratar um assassino profissional. Depois de consumada a morte de Marcolino, Dalila esconde Pompeu numa casa afastada. Este será o primeiro passo para, num golpe final, Dalila enganar Pompeu, denunciando-o como o único assassino do seu marido.

Ganhar a Vida

A família vive nos subúrbios de Paris e é constituída por Cidália e Adelino. Ela é empregada de limpeza, ele tem uma microempresa de construção civil. Ambos têm dois filhos: um pré-adolescente e um jovem adulto. A família parece ser estável na narrativa anterior ao filme — embora possamos admitir que o dia-a-dia era feito, quase exclusivamente, para o trabalho. No entanto, um acontecimento quebra a normalização familiar: o filho mais velho é morto. Este grave distúrbio familiar provoca o início da deriva contestatária de Cidália. Num primeiro momento, ela procura organizar uma petição da comunidade portuguesa, criticando a atuação da polícia. No entanto, a sua atuação isola-a da própria comunidade, que se vai afastando dela, acentuando um conflito com a família. A forma mais evidente de perceber como a comunidade reage a Cidália, está patente num dos misteriosos acontecimentos do filme: a casa da família é incendiada

(supõe-se que terão sido grupos de jovens que não gostaram da contestação de Cidália e de que resulta um maior policiamento do bairro). Com esse isolamento, também o relacionamento entre o casal começa então a degradar-se, até atingir um ponto de não retorno quando Cidália confessa um relacionamento com Orlando, um jovem luso-francês, emigrante de segunda geração. Na verdade, este relacionamento entre Cidália e Orlando é, de novo, ambivalente: por um lado, Cidália parece olhar para Orlando como um substituto do seu filho, mas, por outro, as imagens sugerem um desejo que nunca é concretizado. Adelino, como culminar da sua separação com Cidália, acaba por regressar, com o filho de ambos, para Portugal, deixando-a sozinha em França. No último plano do filme, de forma ambivalente, sugere-se um suicídio de Cidália.

Noite Escura

A família é composta por um casal, Néelson e Celeste, ambos donos de uma casa de alterne. Têm três filhos: Carla, uma jovem adulta; Sónia, uma adolescente; e Manuel, ainda uma criança (e quase ausente da narrativa). Logo no início, percebe-se que o pai é obrigado a esquemas complexos de lavagem de dinheiro. No entanto, o grande conflito narrativo decorre da exigência de uma mafia russa de obter Sónia como moeda de troca, depois de um problema causado pelo pai. Toda a diegese ocorre numa única noite, entre o momento da exigência e a concretização da partida de Sónia. Por isso mesmo, durante a narrativa, Néelson tenta encontrar desculpas para esconder a verdade da família. Apenas Carla percebe o que aconteceu. Para evitar ser descoberto, Néelson inventa uma história paralela: a filha será levada por um empresário para Espanha, de forma a desenvolver uma carreira musical. E é por isso que o empresário ali está: para assistir à estreia de Sónia como cantora. Para além disso, durante a narrativa, nota-se que a família está envolta em problemas de afeto e ciúme, incluindo uma relação tensa entre Celeste e a sua filha Carla ou uma clara relação sexual entre Néelson e Carla (que chega a uma cena de sexo oral). Na cena final, a família acaba por consumir uma destruição maior, já que Carla tenta evitar a ida da irmã, mas é imediatamente morta pelo gangue. E num gesto radical, Celeste também se vinga de Néelson, matando-o. Sónia é levada pela mafia e as alternadeiras continuam a seduzir os seus clientes.

Mal Nascida

A família vive num café de uma aldeia transmontana. É constituída por Adelaide, a filha Lúcia e o padrasto Evaristo. O filme é todo estruturado a partir de uma crise que é anterior à narrativa fílmica: Lúcia tem um ódio à mãe e ao padrasto, já que os culpa da morte do seu pai. Assim, a estrutura familiar é totalmente caótica, ocupada por ressentimento e acusações mútuas. O desprezo de Lúcia é continuamente verbalizado em cenas intensas. Evaristo e Adelaide querem casar Lúcia com Jusmino (o tolo da aldeia e com quem Lúcia terá uma relação) e quando ela recusa, preparam-se para a internar num hospital psiquiátrico. Entretanto, dois jovens chegam ao café da família, como ilustres incógnitos. Quando um deles morre, o outro revela a identidade do morto: é Augusto, o irmão desaparecido de Lúcia. A família começa a velá-lo, mas o verdadeiro Augusto é, na verdade, o outro rapaz, que, logo a seguir, se revela a Lúcia. Desta forma, o seu objetivo pode ser concretizado: esperar pelo regresso do irmão para vingar a morte do pai. É isso que acontece na última cena, quando Lúcia e Augusto matam, sucessivamente, Evaristo e Adelaide.

Sangue do Meu Sangue

A família vive numa casa do Bairro Padre Cruz, em Lisboa. Márcia é a matriarca e vive com a irmã, Ivete, e com os seus dois filhos: Cláudia e Joca. Durante a narrativa, surge também o pai de Cláudia, Alberto. A desestruturação familiar, neste filme, não é tão marcada, embora persistam problemas sociais (Joca é um pequeno traficante) e ausência de perspetivas de vida para além do dia-a-dia (sobretudo exposta em Ivete, uma mulher na casa dos trinta que ainda não conseguiu construir uma nova família). Ao longo da história, ainda assim, são colocados problemas que afetam o equilíbrio familiar: Cláudia tem um relacionamento com Alberto, um professor seu (para além do seu namorado do bairro, César), mas Márcia acaba por perceber que se envolveu com um homem com quem, em tempos, tivera uma relação. Alberto é, por isso, pai de Cláudia. Por outro lado, Joca é apanhado em esquemas para desviar um pacote de droga e assim enganar o seu chefe de gangue, Telmo, e tem que ser salvo por Ivete (a sua tia). Aliás, nas cenas de conjunto com a família, constantemente se percebe uma irritação e tensão entre diferentes personagens: Joca e Márcia; Joca e Cláudia; Ivete e Cláudia; Márcia e Ivete. Na outra família que o filme introduz, de classe média-alta, Alberto — o professor que tem um relacionamento com Cláudia — e Maria da Luz, também o afastamento é progressivo, apesar

de uma certa aparência de normalidade. Como consequência dos conflitos ao longo da narrativa, Márcia vai até ao limite para acabar o relacionamento entre Cláudia e Alberto (consegue-o quando revela a Alberto ser pai de Cláudia). A relação entre mãe e filha volta à normalidade anterior. Por outro lado, Ivete é humilhada por Telmo de forma a limpar a dívida contraída por Joca, embora este acabe por alvejar Telmo, matando-o.

Como acabámos de ver, a família é um grupo social em risco nos filmes de João Canijo. No entanto, é possível traçar momentos diferentes na sua filmografia, em relação à utilização da família no contexto da questão identitária. Os dois primeiros filmes, *Três Menos Eu e Filha da Mãe* — que, aliás, têm uma grande distância temporal para o terceiro — apresentam características específicas, que abordaremos de seguida — como uma focalização numa protagonista pós-adolescente, de classe média, com problemas de identidade — que os distinguem dos filmes posteriores. Estes, ao demonstrar uma evidente degradação da família, concebem o espaço familiar como um microcosmos da deterioração da sociedade e da sua normalização em práticas afetivas castradoras da afirmação individual.

Parece também óbvio que grande parte das protagonistas destes sete filmes são sujeitos em transição identitária, que podemos dividir em dois grupos: da adolescência para a idade adulta; e o envelhecimento feminino. Nesse sentido, *Três Menos Eu e Filha da Mãe* acabam por partilhar alguns aspetos desta complicada transição com os filmes posteriores. Por outro lado, parece-nos claro que os segundos se constroem a partir de núcleos familiares com conflitos mais graves. Também outro aspeto é relevante para esta distinção: os dois primeiros filmes não têm preocupações sociais ou económicas e são protagonizados por uma classe média que vive em Lisboa. Pelo contrário, os outros são colocados em comunidades com problemas sociais e económicos²⁸ e em lugares periféricos.

Neste sentido, dividiremos a análise mais específica aos filmes e a forma como eles lidam com as identidades — subjetivas, familiares e nacionais — a partir destes dois blocos: os dois primeiros filmes, que consideramos tratar, sobretudo, identidades em transição; e os cinco filmes seguintes, que se estruturam na degradação da vida familiar, considerando que a família é, toda ela, protagonista coletiva do enredo.

28 Talvez seja importante ressaltar que esse não é o caso de *Noite Escura*, já que a família é dona de uma casa de alterne. No entanto, a família está também marcada por problemas económicos, de que aliás resulta o problema narrativo inicial.

Identities em transição em Três Menos Eu e Filha da Mãe

Assim, convém clarificarmos a forma como esta identidade em transição no contexto familiar é discutida nos dois primeiros filmes. O papel de protagonista é entregue a uma personagem feminina: Rita e Maria, respetivamente. Estas personagens são muito ambivalentes, desde logo pela sua idade: a transição entre a juventude e a vida adulta. É nesse sentido que Augusto M. Seabra propõe analisar os filmes a partir de um “rito de passagem — entre a pós-adolescência e a idade adulta”.²⁹ Aliás, este rito de passagem nota-se também pela forma como as suas personagens são caracterizadas a partir de um conflito entre gerações, já que têm relações turbulentas com as respetivas mães, como já evidenciámos. Por um lado, em *Três Menos Eu*, Rita tem uma mãe ausente numa viagem de cruzeiro; por outro, Rita acaba por abandonar a sua casa. No segundo filme, Maria tem uma relação muito complicada com a mãe e um pai incógnito. Durante a narrativa, o pai regressa, mas o triângulo familiar já não funciona. A mãe preocupa-se muito mais com os seus pequenos problemas do que com Maria.

Nos dois filmes — e diferentemente da filmografia futura de Canijo — as protagonistas são membros de uma classe média/média-alta, sem problemas financeiros. Mas as protagonistas não deixam de ter problemas emocionais complexos. Na verdade, Maria e Rita — até por serem interpretadas pela mesma atriz (Rita Blanco) — são personagens com uma caracterização muito semelhante: marias-rapaz, cabelo curto, roupas masculinas ou comportamento infantil e inconstante. Elas querem afirmar a sua identidade, mas apenas conseguem demonstrar a sua fragilidade emocional. Há uma dificuldade em definir a sua identidade subjetiva que nasce destas características; para além disso, essa transição entre a juventude e a idade adulta fica bem patente em alguns dos comportamentos que conduzem a uma necessidade de fazer-se notar nas relações afectivas.³⁰ Mais notório ainda: ambos os filmes colocam cenas paradigmáticas — quase no final da narrativa — quando Rita e Maria acabam por se vestir de mulher, arranjando o cabelo e pintando a cara, em notório contraste com a identidade

29 Augusto M. Seabra, “João Canijo, Cineasta Português”, in *João Canijo: Portuguese Filmmaker* (Lisboa: Midas Filmes, 2012), 63.

30 Em *Três Menos Eu*, a protagonista também tem outras características que aprofundam um certo comportamento infantil: Maria chucha no dedo em algumas cenas e, diversas vezes, explica os seus pensamentos através de uma *voz-off* infantilizada. Em *Filha da Mãe*, Maria muitas vezes gosta de ser mal-educada: põe o dedo no nariz ou cospe para o chão.

visual anterior. Elas querem parecer adultas, sobretudo para cativar uma personagem masculina, mas essa transformação é sempre posta em causa no decorrer das próprias cenas pelas próprias protagonistas, que abandonam esse papel ambivalente que tentam representar.

Filha da Mãe torna isso ainda mais evidente, porque Maria tem todas as características de rapariga durona, que não tem medo de nada (diversas cenas mostram o seu comportamento destemido). Ao partilhar alguns momentos com o seu pai, essa dureza vai esmorecendo aos poucos. Como a relação é ambígua — há entre ambos um desejo sexual —, Maria abandona a sua identidade, procurando parecer uma *mulher*, colocando um vestido branco, pintando os olhos e a boca e arranjando o cabelo. A máscara, contudo, durará apenas alguns momentos, já que a própria Maria não se reconhece nessa nova personagem. O seu pai também lhe diz: “Personagem novo? Antes pivete, agora gatinha”. Este momento, nas palavras de Manuel S. Fonseca, revela “o imenso desamparo da personagem de Rita Blanco e a imensa fragilidade que só se expõe — numa aparição lindíssima — quando finalmente abandona as calças para se vestir como mulher”.³¹ Esta mudança pode ser observada nos dois fotogramas seguintes. No primeiro, Maria é uma rapariga durona, mal-educada, vestida sempre com calças, sapatilhas e blusão preto; no segundo, Maria apresenta-se a Álvaro como uma mulher, com um vestido branco e com a cara maquilhada.

Esta identidade ambivalente é reforçada noutros elementos narrativos. Por exemplo, as duas protagonistas também têm um fascínio por outras identidades, já que se relacionarão com outras personagens mais “livres” e adultas: Rita pela sua prima francesa Anne — que vem visitá-la e aparece com uma aura de pessoa mais velha e mais *trágica*; Maria pelo seu pai, Álvaro, pintor expressionista e alguém que preza a sua liberdade: fugiu e voltou para Portugal, depois de ter estado vinte anos no Brasil. Aliás, este fascínio levará à necessidade de ambas se conseguirem relacionar com os seus objetos de desejo, mas através de pequenas traições ou enganos. Em última análise, as duas pretendem conquistar esse objeto de desejo. Por exemplo, em *Três Menos Eu*, depois de provocar uma crise entre Anne e António (o namorado), Rita foge e António corre atrás dela até a alcançar; nesse momento, ela diz: “Eu quero ser a mais importante. [pausa] Não quero ser a mais importante. Quero ser a única”. Neste triângulo amoroso, Rita disputa a atenção tanto de António como de Anne. Ela quer relacionar-se com alguém, estabelecer uma relação de intersubjetividade, mas falha sempre.

31 Manuel S. Fonseca, “Três Mais Eu”, *Expresso* — *Revista*, 5 de maio, 1990, 66.



Fotograma 19: *Filha da Mãe*



Fotograma 20: *Filha da Mãe*

Também Maria, em *Filha da Mãe*, tem uma frase paradigmática quando se veste de mulher: virada para o pai, esclarece, “Foi para tu gostares de mim”. De novo, Maria disputa a atenção do pai, como antes a da mãe — o seu comportamento rebelde parece ser apenas uma reação contra o alheamento da mãe. Assim, ambas as personagens — Rita e Maria — precisam de ser reconhecidas enquanto sujeito próprio, num mundo de sentimentos caóticos e desequilibrados, onde elas não encaixam. Há um desejo de ordem e de reconfiguração familiar ou uma impossibilidade da família em satisfazer as suas necessidades de desejo. Ambas procuram figuras de identificação no interior das famílias com personagens mais velhas e fascinantes.

Aliás, é importante frisar que as estruturas afetivas dos dois filmes — sobretudo em *Filha da Mãe* — obedecem a laços de relação muito ténues, já que há vários triângulos amorosos que continuamente se reconfiguram. Por exemplo, a relação entre Maria, Álvaro e Júlia é ambivalente: por um lado, Maria e Álvaro parecem ensaiar um incesto, através de uma relação sexual; por outro, Júlia aproxima-se e distancia-se de Álvaro, nunca assumindo nenhuma posição estável (aliás, este triângulo³² é replicado na relação entre Júlia e Gigi, que, por sua vez, tem um caso com Lilita, uma jovem atriz que faz de filha de Júlia na peça que o filme apresenta). Esta instabilidade é potenciada por Júlia, que só assume que Maria é filha de Álvaro quase no fim do enredo — e até essa revelação é manchada pela sua aparente “representação”, já que, sendo atriz de telenovela, está treinada a mentir e a fazer um papel que não é o seu. De certa forma, Júlia é tão ambivalente e instável como Maria: ambas são uma espécie de reflexo uma da outra. Para além disso, recordemos que Maria é fruto de uma relação entre Álvaro e Júlia, antes de Álvaro desaparecer, há cerca de “20 anos”. Nesse sentido, a relação de ambos e o nascimento de Maria remonta a um tempo ditatorial — o filme foi rodado no final dos anos 80 e passa-se no tempo contemporâneo. De certa forma, esta família nunca concretizada remonta a um passado nebuloso, que ensombra um presente e esconde a verdadeira identidade de Maria, uma personagem que só conhece o momento da liberdade democrática.

32 Segundo Augusto M. Seabra, o filme é composto de vários triângulos em que a troca é um elemento comum: cada “personagem exige a outra, ou a outras, algo mais do que elas supõe poder dar-lhe e a lógica geral da circulação sobrepõe-se aos acordos mútuos [e] o roubo é uma parte integrante da troca”, in “Um, Outro e Mais Alguém”, *Público — Fim de Semana*, 4 de maio, 1990, 5.

Para além disso, e se voltarmos a analisar os dois filmes em conjunto, não deixa de ser interessante notar que as duas personagens principais, Rita e Maria, se identificam com personagens que são *estrangeiras*: Anne é francesa (*Três Menos Eu*); Álvaro é brasileiro (*Filha da Mãe*). De novo, este pormenor narrativo reforça uma vontade de definição da identidade a partir de *fora*, de outras realidades representadas por estas personagens. Aliás, a liberdade que Anne e Álvaro representam — eles são ambos pessoas com identidades fortes, que recusam as imposições e que são donos do seu destino — é a liberdade desejada por Rita e Maria. Elas querem ser como eles, anseiam ser livres. Aliás, é sintomático que Maria, em *Filha da Mãe*, está em fuga da polícia, recusando a prisão e aproximando-se da sua referência de liberdade (o pai). Em *Três Menos Eu*, Anne é a personagem que introduz a inflexão narrativa: é uma prima francesa, luso-descendente, que vem precisamente *de fora*, abanar as convicções burguesas de Rita, até então senhora da sua vida. O facto de eles serem estrangeiros reforça a ideia do contraste e da diferença: a sua liberdade não tem paralelo na identidade nacional — as personagens portuguesas estão fechadas na sua própria instabilidade. A identidade estrangeira é definida e aparentemente livre, enquanto a identidade das protagonistas portuguesas é ambivalente, instável, que procura ser muitas coisas ao mesmo tempo, mas nunca consegue afirmar nada. Em resumo, ambas as protagonistas dos dois primeiros filmes de João Canijo estão numa espécie de limbo identitário. A estrutura familiar não serve como referência e elas são obrigadas a enfrentar uma realidade para a qual não estão preparadas. A necessidade de afirmarem uma identidade — tanto Rita como Maria — obriga-as a proporem-se como *outras*, através da sua transformação em mulheres, mas nenhuma consegue resultados satisfatórios.

Em termos culturais, a produção dos filmes ocorreu a partir de meados da década de 80, precisamente numa altura em que a posição de Portugal se reconfigurava com as novas perspetivas sociais e económicas advindas da adesão à União Europeia. Os anos 80, assim, surgem como um momento de consolidação democrática, embora afetados também por uma crise económica na primeira metade da década. Na segunda metade, há um novo fascínio com a ideia de Europa, que passa a fazer parte da realidade diária, depois da adesão em 1986. Esta contradição — entre um país pós-revolucionário, pequeno e com problemas estruturais, mas com um futuro europeu — é exibida nestes dois filmes a partir de uma certa incógnita no futuro, representada pelas personagens femininas, que ainda discutem o seu lugar no mundo. O próprio universo social que os

filmes mostram é coincidente com essa análise: quer seja pela componente mais eminentemente social, através dos pequenos traficantes que tentam sobreviver; quer seja pela componente mais afetiva: as relações são complexas e muito pouco tradicionais, como já demonstrámos através dos constantes triângulos amorosos, que continuamente se reconfiguram. Por isso mesmo, podemos considerar que estes filmes — apesar de não se concentrarem na organização familiar interna — apresentam famílias disfuncionais, que deixam as personagens pós-adolescentes à deriva no mundo sentimental. As famílias não satisfazem estas personagens e há uma vontade de fuga. De facto, podemos ver isso mesmo explícito no título dos dois filmes: *Três Menos Eu e Filha da Mãe*, explicam-se como uma desorientação familiar, justificada pela falta de algum elemento; também apontam para a existência de triângulos amorosos, que inevitavelmente vão originar o conflito e a posterior exclusão. Parece-nos também — e isso é mais evidente em *Filha da Mãe* — que, apesar da tentativa de marcar uma diferença, Maria é como que um espelho da mãe (precisamente o que pode significar *filha da mãe*, feita à semelhança), o que é demonstrando nas sequências finais, quando parece haver uma cumplicidade entre mãe e filha na morte de Álvaro, ou na obsessão pelo mesmo objeto de desejo (Álvaro). Aliás, a proximidade entre mãe e filha — apesar de ser feita a partir do conflito entre ambas — é sugerida pelo facto de Maria se comportar mal, precisamente para chamar a mãe à atenção, para a recuperar enquanto personagem afetiva.

Os dois filmes de João Canijo encaixam numa tendência, que se prolongou entre os anos 80 e 90, que consiste na exploração dos adolescentes ou jovens adultos como alegorias de um problema de identidade. Essa indefinição, que está marcada nestes dois filmes, é recorrente do cinema português desses anos. Para além disso, estes filmes fazem parte de um conjunto de obras que representam uma nova geração, muito descomprometida com a História de Portugal, mas empenhada em falar dos assuntos quotidianos ou da desagregação da família — veríamos isso em filmes de Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho ou as primeiras obras de Pedro Costa³⁵. Alguns deles, como estes dois de João Canijo, constroem narrativas sobre personagens que deambulam desorientados numa

35 Cf. Carolin Overhoff Ferreira, *O Cinema Português: Aproximações à Sua História e Indisciplinaridade* (São Paulo: Alameda, 2013); Carolin Overhoff Ferreira, “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Inter-Subjectivity in Portuguese Films of the 1990s”, in *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films* (Zurique: Lit Verlag, 2012), 109–40; Augusto M. Seabra, “Ritos de Passagem”, 1999.

cidade urbana como Lisboa. O que vemos nestes filmes é uma geração algo desamparada, num país a construir um novo futuro, mas com uma identidade indefinida. Aliás, o próprio João Canijo — juntamente com Rita Blanco, a sua companheira à data de produção dos filmes — eram jovens rebeldes³⁴, que assumiam uma postura de crítica ao *status quo*, tanto da sociedade, como do cinema português e da sua tradição. Daí, percebe-se que estas personagens jovens parecem estar à deriva num mundo que não reconhecem como seu e ao qual faltam laços de relacionamento afetivo.

Se estes dois primeiros filmes demonstram, através dos seus protagonistas, identidades em construção e em crise, os filmes posteriores irão complementar, de forma mais profunda, esta análise cultural de João Canijo, procurando acentuar a degradação na família, que não é mais do que uma alegoria sobre uma certa desorientação sobre o futuro de Portugal. Avançamos agora, na discussão dos cinco filmes de ficção seguintes e as suas estratégias de definição identitária no interior de núcleos familiares.

*Família em degradação: de Sapatos Pretos
a Sangue do Meu Sangue*

Analisámos, até agora, do ponto de vista narrativo, os dois primeiros filmes de João Canijo. Apesar de partilharem alguns elementos narrativos e a centralidade da família, os filmes posteriores refletem a perturbação da identidade nacional quando entendida nos moldes tradicionais. Nesse sentido, discutem uma nova abordagem à família, mostrando-a de forma mais pessimista no contexto da comunidade, pois não consegue livrar-se do peso de valores patriarcais. Nestes casos, o passado, muitas vezes, surge como um problema — seja ele constante (*Noite Escura, Mal Nascida*) ou súbito (*Sapatos Pretos, Ganhar a Vida, Sangue do Meu Sangue*) — e o presente apenas serve para *sobreviver* num dia-a-dia económica e socialmente duro. De certa forma, os filmes evidenciam, nas suas narrativas, uma espécie de difícil transição do legado histórico destas famílias para um presente atribulado. Para além disso, a caracterização social destas famílias é decisiva para esta nova abordagem, já que todas são de classes

34 Cf. Vasco Câmara, “«Não Estou a Fazer Arte, Estou a Fazer Um Filme» — Entrevista a João Canijo”, *Público - Artes & Ócios*, 10 de abril, 1998, 3–5.

baixas ou médias-baixas, com problemas económicos e sociais³⁵, e habitando em lugares periféricos.

Há um aspeto narrativo que ressalta em *Sapatos Pretos*, primeiro filme desta série, e que é representativo do imaginário que Canijo constrói e que procura substituir os existentes (isto é, ilusórios e idealizados). Numa das primeiras cenas, Dalila viaja com Marcolino depois de uma presença numa feira. Ao fundo, vemos a grande refinaria de Sines, um local eminentemente sujo, já que está repleto de condutas de petróleo. Nesse enquadramento, a mulher anuncia ao marido que vai a Lisboa, a uma consulta médica. O que surge dessa visita é a ideia de que Dalila tem um cancro numa mama e essa doença é o detonador de todos os acontecimentos do filme. De certa forma, aí inicia-se uma viagem a um submundo: o interior de uma família portuguesa marcada por uma doença e por uma degradação das relações afetivas entre homem e mulher. Mais tarde, saberemos que, afinal, a doença era falsa — embora nunca seja totalmente claro o que aconteceu — e Dalila terá apenas feito uma operação plástica. Como nota Vasco Câmara, *Sapatos Pretos* “acentua (...) um olhar negro sobre a conjugalidade e a família. Depois da operação ao peito de Dalila, o cancro parece invadir a casa, como se estivesse figurado através de um candeeiro [que surge no enquadramento]”.³⁶ Assim, desde o primeiro filme da série, o ponto de vista é pessimista e negativo: uma doença que se instala nas personagens, como um cancro que se espalha pelo corpo.

É óbvio que o lugar idealizado da família — como proposto pelos discursos salazaristas que assinalámos no primeiro capítulo — está em implosão nos filmes de João Canijo a partir do final dos anos 90. É verdade que os dois primeiros filmes também tinham marcas, como aliás assinalámos, de uma desestruturação familiar, mas o seu foco narrativo era sobretudo individual, centrado nas suas protagonistas pós-adolescentes. Nestes cinco filmes a que agora nos dedicamos, estas famílias ainda tentam reproduzir as estruturas hierárquicas de poder patriarcal como as que a família idealizada propunha. Há, assim, um choque entre um imaginário harmonizado — de um “viver habitualmente” — e práticas sociais

35 Apenas *Sangue do Meu Sangue* traz para o primeiro plano uma família de classe média-alta (o médico Alberto e a sua mulher, Maria da Luz), embora seja numa narrativa paralela à principal. Também *Noite Escura* se organiza à volta de uma família que é dona de uma casa de alterne, mas que, curiosamente, também tem problemas económicos.

36 Câmara, “«Não Estou a Fazer Arte, Estou a Fazer Um Filme» — Entrevista a João Canijo”, 3–5.

desestruturantes. Por um lado, o homem cumpre ainda o papel de chefe da família e procura defender essa posição, embora seja posto em causa pela mulher, que começa a enfrentá-lo. Por isso, é importante lembrar o lugar da mulher no interior da família — recordemos que, nas representações da identidade nacional idealizada pelo Estado Novo, a mulher ocupava um lugar fantasiado: a boa dona de casa (ver, por exemplo, Moisés de Lemos Martins). Nos filmes de Canijo, tanto se reforça essa imagem, como se prova que ela só é possível porque os homens insistem no poder patriarcal, abusando dele contínua e arbitrariamente. Aliás, esta leitura cultural reflete também o discurso proposto em *Fantasia Lusitana* e as suas duas camadas de interpretação: um confronto entre a ilusão harmonizada de uma sociedade perfeita e uma realidade muito mais dura.

Assim, resulta desta dinâmica familiar a construção de um modelo narrativo que se suporta em enredos dramaticamente expressivos, onde existem conflitos extremos. Por isso mesmo, quase podemos afirmar que estas narrativas parecem contar sempre a mesma história, ainda que alterando aspetos geográficos, socioeconómicos e as motivações das personagens principais. Em nosso entender, o modelo narrativo desenvolve-se da seguinte forma: no início da diegese apresenta-se aquilo que designaremos como uma normalidade na hierarquia funcional das famílias. Isto é, há uma estrutura de poder definida, com relações sociais bem marcadas, para além de serem caracterizadas por uma passividade latente de algumas personagens, que não ousam enfrentar o poder. Este início já é marcado por factos anteriores violentos que permitem a manutenção das estruturas familiares. No entanto, no desenrolar do enredo — quer por fatores externos ou internos — há uma revolta interior de uma das personagens femininas principais. Essa revolta resulta numa vontade de agir contra o poder — a autoridade masculina — causando desequilíbrios vários na estrutura familiar e um contínuo confronto entre as personagens (verbal, físico ou psicológico). Ainda assim, apesar da ação protagonizada pelas mulheres, o final propõe o restabelecimento das práticas anteriores. O poder mantém-se inalterado e instala-se uma sensação de impotência em relação a um futuro imprevisível. Aliás, em alguns destes filmes, esse final é tão dramático que algumas personagens são mesmo violentadas ou mortas. Para além disso, é necessário notar que mesmo as personagens que se revoltam contra o poder, fazem parte do mundo normalizado anterior: as mulheres estão encaixadas no comportamento patriarcal da sociedade que é representada neste grupo de filmes. Mais à frente, tentaremos argumentar que este modelo narrativo aprofunda

a ideia de não-inscrição de José Gil, integrando-se assim numa revisão do imaginário cultural realizado pelo filósofo. Por outro lado, também dialoga com as considerações de Eduardo Lourenço sobre um regresso do recalcado. Tentemos, agora, proceder à exemplificação deste modelo em cada uma das cinco longas-metragens, clarificando o enredo e explicando o paradigma descrito.

Sapatos Pretos

Dalila tem um caso extraconjugal e o seu casamento está deteriorado. Aliás, a relação entre o casal é marcada pela dupla violação de Marcolino à esposa. Neste contexto familiar, Dalila só encontra uma solução para o seu problema — até porque a mãe, que parece ser a solução das dificuldades económicas, diz que não aceita ter uma filha divorciada —, pedindo a Pompeu, o amante, para matar o marido. Depois do assassinio, Dalila vai ainda mais longe na sua vingança contra os homens, montando um plano e denunciando o amante. De certa forma, a narrativa propõe uma radical alteração de poderes; mas, como que iniciando o modelo narrativo de Canijo, o final é paradoxal, porque acaba por posicionar Dalila numa situação de dependência: na última cena, em sua casa, o inspetor policial — depois de uma denúncia — coloca Dalila na eminência de ser presa, sugerindo-se que exige um favor sexual em troca. Podemos, aliás, pressupor, que também a revolta contra o poder masculino é marcada por contradições e novas relações de poder porque Dalila cultiva-se como objeto de desejo: jogando, de forma ambígua, com os homens, que depois destrói simbolicamente, através das mortes de Marcolino e Pompeu; e ao confrontar-se com a sua própria decadência física, chegando mesmo a fazer uma implantação mamária, submetendo-se ao padrão estético desejado pelos homens. Dalila não parece sair do círculo vicioso do poder patriarcal, não conseguindo a afirmação de uma subjetividade feminina.

Ganhar a Vida

No início da narrativa, percebe-se que esta família emigrante tem uma vida “certinha”, entre o trabalho e os pequenos espaços comunitários dos emigrantes portugueses. Estão *integrados* pela ausência de comunicação com os *outros*, a comunidade francesa. No entanto, essa normalidade é quebrada pelo assassinio súbito do filho de Cidália. Apanhada de

surpresa, a emigrante insurge-se contra a polícia francesa, que acusa ter morto o filho, posicionando-se como vítima. Porém, essa revolta é contrariada pela postura dos emigrantes portugueses, que não querem ter uma voz pública dentro da sua comunidade. É, neste aspeto, paradigmática uma cena em que Cidália bate às portas no interior de um prédio — para pedir assinaturas para uma petição que prepara contra a polícia. Numa das casas, encontra um senhor, já com alguma idade, que lhe diz: “nós não estamos naquilo que é nosso; isto aqui o que é preciso é não dar nas vistas”. Isto é, eles afirmam o desejo de manter o *status quo* da não-inscrição. Paulatinamente, Cidália transfere a revolta contra a polícia para a própria comunidade e a sua vontade de “esquecer” (o que, em certo sentido, relembra a ideia de recalçamento, proposta por Lourenço, isto é, a realidade é abafada e recalçada, resultando numa tentativa de esconder a fragilidade da condição emigrante). Cidália não concorda com esta apatia dos emigrantes.

O poder aqui é representado tanto por Adelino, marido de Cidália — que é muitas vezes chamado à atenção para “controlar” a esposa —, como por Adérito, o taxista e presidente da associação de emigrantes que é o principal rosto de crítica a Cidália. A deriva da protagonista conduz à desagregação da família — marido e filho voltam para Portugal — mas não se sugere uma nova ordem possível. Aliás, num final enigmático, insinua-se mesmo que Cidália acaba por cometer suicídio — ou seja, nega-se qualquer perspectiva de mudança social ou de afirmação no contexto da emigração —, talvez a sua única hipótese de libertação.

Noite Escura

Toda a construção narrativa é baseada num contexto onde o núcleo familiar é colocado em questão, já que se trata de uma família que faz a gestão de uma casa de alterne e, nesse sentido, há como que uma crítica do sistema patriarcal inerente no sistema da prostituição, mesmo que Celeste participe ativamente nele. Além disso, é sugerido que tanto Néelson como Celeste têm relações amorosas para além da sua relação conjugal, apontando ainda mais para a degradação dos supostos valores de uma família harmoniosa. Na narrativa, o poder é corporizado por uma máfia de Leste, que — como já referimos — obriga ao sacrifício de uma das filhas do casal, Sónia. E esse poder é aceite e transferido para Néelson, que utiliza os membros da família à sua própria vontade, arbitrariamente.

A filha mais velha, Carla, é a personagem que colocará em causa esse poder dominante e, sobretudo, ilegal, ao criticar a postura passiva do pai e da mãe (que parece não saber o que se passa). Claramente, Carla foge do paradigma daquele mundo — embora estando totalmente imersa nas suas regras (é ela que controla o serviço da casa) — e isso vai motivar a sua ação contra o destino traçado à irmã. Essa ação contra o poder é absolutamente ingênua e Carla acaba por morrer, comprovando também neste filme a falta de solução ou mudança, bem como da impossibilidade de afirmar uma subjetividade feminina, ao ser alvejada pelos membros do gangue. Para além disso, e logo depois, Celeste também mata Néelson, numa completa aniquilação do núcleo familiar e como ato de vingança pela morte da filha. No final dessa sequência, Sónia é levada pelos russos e Celeste parece atónita com tudo o que aconteceu. Logo depois, são exibidos os créditos finais: as alternadeiras dançam com os seus clientes como se nada tivesse acontecido. Mais uma vez, podemos observar como Carla, a personagem que atua contra o poder, se relaciona também com ele: numa cena de incesto, Carla e Néelson envolvem-se fisicamente.

Mal Nascida

A situação inicial é explosiva, mas apresenta-se como uma normalidade que precede a narrativa fílmica. Lúcia vive, numa aldeia rural do interior português, com a sua mãe e o seu padrasto, nutrindo um ódio visível por ambos, a quem acusa de terem morto o seu pai. A podridão dos laços familiares é, assim, logo introduzida. No desenrolar da narrativa, assistimos à governança patriarcal, por parte do padrasto, da vida de Lúcia: faz um arranjo para a casar, e, caso ela não aceite o casamento, também propõe interná-la numa clínica (insinua que as suas ações revelam que está louca). No entanto, Lúcia tem outros planos com os quais almeja a mudança do *status quo*: espera a chegada do irmão (desaparecido desde criança) para vingar a morte do pai. Procura, assim, afrontar o poder, mesmo com as sucessivas adversidades: a mãe corta-lhe o cabelo, logo nos primeiros momentos do filme, por causa dos piolhos (castrando-lhe a beleza física: depois disso, parece um rapaz); e o padrasto fecha-a no curral dos porcos depois de uma violenta alteração verbal (aliás, essa prisão é repetida numa sequência posterior). O poder masculino continuamente reforça o seu domínio e qualquer equilíbrio normalizador é impossível: a família está em confronto desde que Lúcia é criança. A cena que

precede a prisão de Lúcia no curral demonstra isso mesmo: um jantar familiar transforma-se numa violenta discussão e numa visível brutalidade de Evaristo contra Lúcia. Depois da altercação, Evaristo pega a enteada pelos cabelos e, empurrando-a contra qualquer objeto que apareça à frente, leva-a até ao curral.

Enfim, com surpresa, o irmão Augusto apresenta-se a ela quase no final da narrativa e ambos podem assumir a vingança. A sequência final, terrível, mostra-nos que os irmãos conseguem cumprir a sua missão (matando o padrasto e, de seguida, a mãe), mas o momento não é tão libertador como teria sido previsto por Lúcia. Aliás, Lúcia apenas parcialmente cumpre a vingança, já que a morte de Adelaide parece ser mais procurada pela mãe — encostando-se à faca que Lúcia tem na mão — do que pela filha. Para além disso, vê-se que Lúcia permanece presa àquele universo de violência — a sua afronta ao poder é apenas o resultado de uma vingança e de uma raiva antiga — quando percebemos que o seu envolvimento afetivo com o pai é também ele quase obsceno e irracional. Isso é percebido num diálogo profundamente destrutivo: a mãe sugere que o pai matara a irmã devido a um “desmancho” causado pela gravidez, notando que ele, afinal, tinha preferido a irmã, e não Lúcia. Numa troca de argumentos em crescendo, Lúcia responde-lhe que os atos do pai, afinal, eram apenas uma forma de salvaguardar a sua pureza. Mãe e filha assumem, naquele momento, duas posições próximas: ambas se revoltam, em diferentes tempos, contra um poder masculino, mas apenas como forma de afirmar outro poder masculino (Adelaide para se envolver com Evaristo; Lúcia como defesa em favor do pai e do irmão). Mais uma vez não há horizonte para afirmar a subjetividade feminina.

Sangue do Meu Sangue

O filme é mais complexo na análise dos jogos de poder. O núcleo familiar tem alguns laços fortes, sobretudo nos dois pares protagonistas: Márcia e Cláudia; Ivete e Joca. De certa forma, pode perceber-se que as personagens mais velhas estão já acostumadas ao seu mundo do dia-a-dia: Márcia e Ivete vivem dentro do *status quo* vigente — isso é até evidente em Ivete, que tem um esquema definido de relações amorosas curtas.³⁷ Mas Cláudia e Joca, não. Ambos são novos e pretendem alterar o rumo traçado nas suas

37 A sequência do bar é disso exemplo claro: Ivete encontra Telmo, e, depois de uma troca de olhares, sem o conhecer, parece tentar seduzi-lo.

vidas pela sua condição social e pelo contexto onde estão inseridos — um bairro pobre dos subúrbios de Lisboa.

Cláudia fá-lo, por um lado, estudando para ser enfermeira (uma profissão estável e com estatuto social mais elevado que a condição da sua família); por outro, tendo um caso extraconjugal com um professor e médico. Esta relação é importante porque implica uma alteração do estatuto social, acedendo a melhores condições de vida. Isso é até notório no facto dos encontros entre Cláudia e Alberto se darem em hotéis caros (como é assinalado por Márcia). Mas a relação também revela uma vontade subjetiva, porque é procurada por Cláudia, em vez da lógica comunitária da sua relação com César, motivada pelo convívio entre ambos no bairro e que surge quase como uma *naturalidade* (reforçada pela mãe, que continuamente sugere César como o destino normal de Cláudia). No entanto, esta fuga ao poder castrador da família, neste caso liderado pela matriarca Márcia, acaba por se virar contra ela. Depois de Márcia revelar a Alberto ser o pai de Cláudia, ele acaba o relacionamento. Regressam ambos, assim, às posições sociais anteriores. No final, Cláudia faz um aborto — simbolicamente o fim de uma nova vida e de um futuro diferente — e supomos que prossegue o seu quotidiano anterior: acabará, eventualmente, por manter a relação com o seu namorado, César, cuja mobilidade social parece também ser nula e cujo comportamento segue as regras da imposição do poder masculino.

No caso de Joca, e apesar da sua vida ser feita de pequena marginalidade e tráfico de droga — que lhe permite um poder aquisitivo maior —, ele tenta arranjar um esquema para enganar o chefe do gangue, Telmo. No entanto, esse aparente enfrentamento do poder é violentamente castigado, já que Joca é descoberto e obrigado a pagar pelo erro que cometeu. Na cena em que é revelada a sua traição, Telmo marca-o fisicamente com brutalidade. O final é, no entanto, ambivalente: depois de Telmo violar a sua tia, Ivete, Joca alveja-o. Parece ser, assim, uma possível saída e talvez um dos poucos personagens que consegue afrontar o poder. Em todo o caso, dentro do nosso paradigma, Joca é até um caso à parte, já que é homem, ou seja, afirma apenas a sua subjetividade masculina sem interrogar a estrutura de poder. E, para além disso, em certo sentido, a sua história força a tia, Ivete, a ser violentamente humilhada por Telmo.

Assim, como podemos ver neste grupo de filmes, Canijo propõe um modelo narrativo que combina a desestruturação do núcleo familiar com estratégias de subversão do poder instalado, sobretudo protagonizadas pelas personagens femininas. No entanto, todos os filmes sugerem, no seu

desenlace dramático, que no futuro não haverá uma alteração da situação anterior. Isto é, o poder patriarcal estabelecido mantém a sua ordem e as personagens têm pouca margem de mobilidade social. E, como dissemos, muitas delas acabam por sofrer fisicamente com a sua ação contra o poder instalado. Aliás, nos contextos narrativos destes filmes, diversas personagens reforçam as estruturas tradicionais, hierarquicamente instituídas numa ordem patriarcal. A mulher deve ser controlada pelo homem e acaba quase sempre punida ou presa dentro da família.

Este modelo narrativo constrói, assim, um imaginário cultural específico que demonstra a insistência numa identidade portuguesa tal como os valores salazaristas tinham proposto, embora não de forma pacífica de convivência mas como imposição através de violência: a autoridade masculina, controladora da ordem, é desmascarada como não sendo uma mentalidade de bom senso ao revelar que as práticas se impõem, como normalização social, pela força. *Ganhar a Vida*, neste aspeto, é um filme paradigmático. A sua colocação no centro de uma comunidade portuguesa fora do país permite exacerbar certos comportamentos. Por exemplo, isso é evidente numa sequência em que a protagonista, Cidália, e as amigas circulam num prédio a pedir assinaturas para uma petição contra a polícia. Nesse percurso, uma mulher que lhes abre a porta recusa, dizendo “Desculpa, Cidália, mas o meu marido nunca assina nada”; quando uma das mulheres resmunga, ela volta a dizer: “Não lhe posso faltar ao respeito”. Logo depois, ouvem-se os gritos de outra mulher que está a ser agredida pelo seu marido no interior do seu apartamento. Apesar deste grupo de mulheres reclamar, as práticas que manifestam a ordem patriarcal não são confrontadas. Cidália é, neste filme, o símbolo de uma revolta feminina — isso é explicitado sobretudo na citada manifestação que ela organiza contra a polícia — porém, essa revolta permanece individual e, por isso, sem força social. Nessa marcha, apenas mulheres participam num movimento surpreendentemente desafiador, mas paulatinamente a sua crítica vai-se esbatendo. Até dentro da própria manifestação há mulheres que reclamam e querem ir embora. Cidália acaba por ficar isolada do resto da sua comunidade e, sobretudo, da sua família.

Noite Escura, por outro lado, também pressupõe um debate sobre a posição patriarcal, através de uma óbvia degradação sugerida pela casa de alterne: os clientes fogem das suas próprias famílias e utilizam aquelas mulheres, vistas apenas como objetos de desejo e encaradas pelo olhar *voyeurista* masculino. E até, em *Sangue do Meu Sangue*, há várias histórias paralelas que demonstram a degradação no núcleo familiar causada

por essa visão. A mais evidente é a representada por César e pela sua mãe: os dois parecem não gostar um do outro e estão cheios de ressentimentos mútuos. Aliás, César, ao ver-se preterido por Cláudia, acaba por se envolver com Sandra, uma colega de trabalho. No entanto, logo depois de fazerem sexo, César expulsa Sandra, nua, de sua casa. O seu poder masculino é arbitrário e cruel.

Como vemos, a família está degradada a partir do seu interior, pois não assenta na igualdade dos seus membros, mas antes em lutas entre os sexos pelo poder, estimulando práticas de violência, mas mantendo a aparência perante a sociedade de uma convivência, senão harmoniosa, pelo menos regrada.³⁸ A estas práticas, as mulheres sucumbem ao serem violentadas e humilhadas. É certo que os filmes apresentam a luta dos sexos mas há um contexto sociológico nestes cinco filmes em que, muitas vezes, as mulheres também confirmam a manutenção da hierarquia familiar: isso é evidente nas cenas que acabamos de citar, envolvendo personagens femininas que aceitam a violência imposta pelos homens.

Como assinalámos, as personagens destes filmes estão imersas num mundo social fechado e parecem não conseguir alterar os pressupostos económicos e sociais anteriores à narrativa fílmica. Aliás, como já vimos, o conflito narrativo central põe até em causa a passividade normalizada anterior ao enredo. Nesse sentido, a visão proposta pelo cineasta impõe um cenário de dificuldades acrescido, por aspetos surpreendentes em que o passado ensombra o presente (traições, enganar, mortes, etc.). O pormenor do passado e da vingança é aqui importante, porque em todos os filmes esse passado surge nebulosamente como um lugar de práticas violentas e de autoridade patriarcal. E, para além disso, apesar de uma evidente melhoria das condições sociais em Portugal, os filmes e as suas famílias vivem presentes atribulados. Isso não significa que elas não idealizem um mundo melhor, mas, na maior parte das vezes, esse futuro é caracterizado, precisamente, por ser inalcançável.

A representação imaginária deste grupo de cinco filmes caracteriza, portanto, um país em que uma das suas estruturas mais básicas —

38 Curiosamente, há um pormenor mínimo que sobressai em *Mal Nascida*: apesar da violência psicológica que atravessa a narrativa da família protagonista, há uma senhora, bastante velha, que se mantém como testemunha destas práticas quotidianas. Essa senhora, vestida de preto, sempre sentada no sofá da cozinha da casa de família, assistindo ao espetáculo do mundo, diz — quatro vezes, em situações diferentes da diegese — “É a vida”. Esta frase, neste contexto, espelha a concordância com a normalização proposta nesta situação social. A senhora faz parte daquele mundo e não concebe a existência de outro.

a família — está em conflito interior, exibindo um mal-estar nas relações sociais. É especialmente interessante notar que, em todos eles, há também um conflito entre gerações, embora a geração mais nova não consiga ultrapassar os problemas de cada uma das famílias. A sua possível progressão social é negada e a nova geração tem que repetir as práticas sociais e afetivas da geração parental. O modelo que exemplificámos mostra, precisamente, como as protagonistas femininas não conseguem anular o poder masculino. Para além do modelo repetir a idealização salazarista, ele evidencia uma incapacidade de afirmação individual. Esta falta de afirmação tem que ser, obviamente, relacionada com o conceito de não-inscrição.

Referimo-nos, no primeiro capítulo, a este conceito associado a uma secular passividade (Lourenço) nas mentalidades. Para Gil, a não-inscrição implica a não afirmação do desejo individual, amarrando o espírito dos indivíduos e não permitindo o fruir livre da sua subjetividade. O modelo narrativo que expusemos — que implica a frustração das ações das mulheres protagonistas e a sua normalização — reforça, através do enredo, a ideia da não-inscrição como dominante na dimensão dramática destes cinco filmes. Argumentaremos, mais à frente, da forma como a não-inscrição está também relacionada com a violência exposta contra estas personagens.

Para além disso, podemos também relacionar a ideia de não-inscrição proposta pelos filmes, com o imaginário cultural referido por Eduardo Lourenço,³⁹ quando relaciona o problema de recalçamento com uma intrínseca fragilidade de Portugal. Nos filmes, vemos como a família é marcada por essa fragilidade — tanto das relações íntimas, como da sua posição social e económica — e as estratégias sociais passam pela imposição de uma máscara que ofusca a realidade dura, através de simulacros, que podem ser entrevistados nas atitudes das personagens, quando elas recusam uma determinada verdade narrativa. É nesse sentido que podemos falar em recalçamento, mas também num cíclico regresso desse recalçado, através de cenas onde a realidade dura das relações familiares é exposta brutalmente. Olhando para a formulação de Lourenço, é possível associar, nestas estruturas narrativas, a construção de um imaginário cultural que prolonga uma certa esquizofrenia das personagens, comparando-se com o imaginário cultural português (como o descrevemos atrás).

39 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*; Lourenço, *O Labirinto da Saudade*.

Por outro lado, os filmes de Canijo, ao adotar estas estratégias de exposição de um imaginário, colocam o dedo na ferida, criticando o recalca-mento e a não-inscrição.

Tentamos descrever, até aqui, a forma como a família e as relações no seu interior são tratadas nos filmes de ficção do realizador. Propusemos dois momentos na sua filmografia, com destaque para o segundo em que os filmes exibem uma família degradada, com práticas violentas e cuja ordem hierárquica é patriarcal e autoritária. Avançaremos, no próximo capítulo, para uma análise cultural destes resultados, trazendo à discussão, para além das representações culturais portuguesas, o fenómeno da violência e os modelos narrativos da tragédia grega e do melodrama.

A dramaturgia da violência: uma leitura de elementos da tragédia grega e do melodrama americano

Analisámos, até agora, a forma como a família e os seus membros são mostrados na obra de ficção de João Canijo. O modelo que propusemos exhibe uma luta pelo poder que põe em causa a estrutura normativa da família, apresentando a sua degradação evidente. Muitas vezes, os protagonistas destas histórias fracassam no seu projeto individual e deparam-se com problemas sociais e afetivos complexos. Em todos eles, a família é um lugar emocional de confrontos entre os diversos sujeitos. E, significativamente, as protagonistas femininas sofrem ou estão no limiar de sofrer violências físicas. A estabilidade familiar — isto é, aquilo que a imagem idealizada do regime pressupõe como natural e harmoniosa — está posta em causa. A narrativa destes filmes desenvolve as práticas de poder e do medo, tal como José Gil ou mesmo Eduardo Lourenço propuseram, quando afirmam a incapacidade para impor uma subjetividade ativa e plena de atitudes cívicas. E mesmo quando esta passividade não impede a perspetiva ou a vontade de viver um mundo diferente, as personagens acabam brutalmente castradas.

É, por isso, importante entrelaçar a questão da família com a representação da violência e como esta formulação se relaciona com as representações culturais vinculadas ao Estado Novo, que foram extensivamente desenvolvidas no primeiro capítulo. Para além disso, é necessário dialogar com outras formas culturais que se debruçam sobre a violência — a tragédia grega e o melodrama cinematográfico americano — e que serviram como modelo para João Canijo. Antes de desenvolvermos estas questões que

acabámos de aflorar, é necessário discutir alguns aspetos importantes da violência como fenómeno cultural, que nos parecem explicar a singularidade do realizador na sua dramaturgia da violência portuguesa.

A violência enquanto fenómeno cultural

A violência é um fenómeno social, como alguns autores clássicos já ressaltaram,⁴⁰ de dimensão trans-histórica. Isto é, a violência é uma manifestação ritual e identitária cujos sinais remontam, culturalmente, até onde a memória humana alcança. É disso exemplo a tragédia grega, modelo dramático milenar que expõe essa brutalidade e que ainda abordaremos neste livro. A violência está, assim, presente em qualquer relação social, porque essa relação é sempre baseada na dinâmica da identidade e da diferença — e ela pressupõe uma certa luta entre duas partes opostas. Por isso, Michel Maffesoli define a violência como “uma maneira cómoda de reunir tudo o que se refere à luta, ao conflito, ao combate, ou seja, à parte sombria que sempre atormenta o corpo individual ou social”.⁴¹ No entanto, deve-se aqui estabelecer uma diferença entre dois corpos sociais que utilizam a violência, que tanto pode assumir um carácter de normalização como de subversão.

Por um lado, há uma espécie de violência indiscriminada e subtil, protagonizada por corpos políticos — como no caso dos Estados. Maffesoli propõe que essa violência do Estado conduz a que “progressivamente, tudo (...) [seja] arranjado para que as zonas obscuras do social desaparecessem em benefício de uma asséptica normalidade”.⁴² Slavoj Žižek assinala, a este respeito, a ideia da violência sistémica, isto é, a “violência intrínseca de um sistema: não só da violência física directa, mas também das formas mais subtis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça da violência”.⁴³ Analisámos já este fenómeno de violência no salazarismo: a partir de Fernando Rosas, e mesmo Moisés de Lemos Martins, vimos como o regime utilizou a potencialidade da violência como controlo da sociedade portuguesa e como as

40 Rene Girard, *Violence and the Sacred* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1977); Michel Maffesoli, *Dinâmica da Violência* (São Paulo: Edições Vértice, 1987).

41 Maffesoli, *Dinâmica da Violência*, 15.

42 Maffesoli, 16.

43 Slavoj Žižek, *Violência: Seis Notas à Margem* (Lisboa: Relógio d'Água, 2008), 18.

relações sociais moldaram-se a essa perspectiva da violência ilimitada do regime. Ao mesmo tempo, o salazarismo construiu uma imagem idealizada da comunidade pacífica e a ideologia também formatou, subtilmente, as relações sociais como sendo harmoniosas. De certa forma, o salazarismo utilizou uma violência sistémica — aquilo que Rosas entende como a violência preventiva e Martins como tecnologia disciplinar — baseada num sistema de ordem e de valores, que impunha uma autoridade ilimitada às figuras da ordem: num primeiro patamar, o ditador; nos seguintes, os chefes intermédios do corporativismo e a polícia; no último, o pai de família, aquele que garante a ordem da casa, mas também aquele que responde às ordens hierárquicas superiores. Para além disso, existem diversos aparelhos do Estado que disseminam uma ideologia de uma nova ordem. Esta autoridade imposta pelo salazarismo impôs também uma sociedade dominada pelo medo, como Gil sugere.

Por outro lado, segundo Maffesoli⁴⁴, a violência pode ser entendida também como dissidência: isto é, ela é provocada pela necessidade de marcar a diferença. É uma afirmação de uma identidade, que precisamente combate uma normalização operada pela sociedade. Como nota o sociólogo, é

quando existe uma imposição absoluta, quando a vida social como um todo é compartimentalizada pela norma, que a ilegalidade, em suas diversas modulações, pode ser considerada como a expressão de um desejo de viver irreprimível. É evidente que a consciência nada tem a ver com esse processo, tampouco a justificação: estamos no plano da energia pura e rebelde que tenta destruir a inércia e a quietude de uma organização asséptica da existência, estamos no plano da resistência, que é sempre inquietante e que a uma moral estreita e conformista (...) opõe (...) uma maneira de viver e de dizer o coletivo.⁴⁵

Maffesoli propõe, portanto, olhar esta violência dissidente como uma prática necessária para combater a violência sistémica num quadro de normalização da vida em comunidade. Este fenómeno é também interessante para entender as estruturas narrativas dos filmes de João Canijo, aspeto que ainda vamos abordar.

44 Maffesoli, *Dinâmica da Violência*, 21.

45 Maffesoli, 25.

A questão da identidade e da violência é também investigada por René Girard⁴⁶. Para o autor, olhando de um ponto de vista antropológico, a violência é um fenómeno inato a todas as sociedades e comunidades e que, por isso mesmo, pairou como ameaça constante, sobretudo a partir de uma ideia de violência recíproca, que é assimilada num ciclo vicioso e interminável. Deste ponto de vista, as sociedades viveram (e vivem) sob o espectro de uma violência ilimitada:

O mecanismo da violência recíproca pode ser descrito como um círculo vicioso. A partir do momento em que uma comunidade entra no círculo, ela não se consegue libertar. Podemos definir este círculo em termos de vingança e retaliações (...). Desde que exista um fundo ativo de ódio acumulado e suspeição no centro da comunidade, a violência recíproca continuará a aumentar independentemente do que os homens fizerem. Cada pessoa prepara-se para uma agressão provável dos seus vizinhos e interpreta a própria preparação desses vizinhos como confirmação da sua agressividade. Em termos gerais, o carácter mimético da violência é tão intenso que, a partir do momento em que se instala na comunidade, não pode consumir-se.⁴⁷

O que Girard propõe, portanto, é entender a violência como natural à humanidade e que o homem deve, continuamente, evitar que ela se instale de forma imparável na sociedade. Nas comunidades primitivas isso era conseguido através dos rituais de sacrifício e das vítimas de substituição;⁴⁸ no contexto contemporâneo, a vingança e a violência são monopolizadas pelo sistema judiciário, que assim quebra o círculo da violência — aliás, quando a violência é realizada à margem do sistema, diz-se mesmo que foi feita a *vingança pelas próprias mãos*.⁴⁹ Numa análise antropológica, Girard identifica uma *crise sacrificial* que denota o fim dos sacrifícios que impedem a violência. A análise desta crise permite uma melhor identificação das causas deste fenómeno. Para o autor, a prevenção da violência pressupõe uma ordem cultural baseada na diferença, isto é, “um sistema regulador de distinções em que as diferenças entre indivíduos são usadas para estabelecer a sua «identidade» e a suas relações”.⁵⁰

46 Girard, *Violence and the Sacred*.

47 Girard, 81.

48 Cf. Girard, 8–14, 86.

49 Cf. Girard, 15–16.

50 Girard, 49.

Assim, a ausência de diferença provoca necessariamente a rivalidade provocada pela semelhança. Nesse sentido, também a família, potencialmente *semelhante*, pode provocar a rivalidade e o ódio; a partir do momento que a violência dispara, começa uma cadeia viciosa de vinganças recíprocas que são elas próprias miméticas. Este mimetismo revela-se numa simetria de ações violentas que caracterizam os dois lados desta luta. Para além disso, Girard também analisa o papel da violência na tragédia grega, assunto a que voltaremos mais à frente. É interessante observar a família neste contexto, porque, como assinalámos, é onde se coloca, de forma mais incisiva, o problema da semelhança e que pode levar a vinganças recíprocas e violentas que resultarão em atos limite, como os parricídios ou mesmo os casos específicos de incesto (assunto que também abordaremos na análise aos filmes).

É curioso, neste debate, associarmos estas formas de violência com a análise às mentalidades de José Gil⁵¹ a partir do conceito de não-inscrição, que aliás já ensaiámos no modelo narrativo. Em certo sentido, analisámos a violência interior como um resultado dos jogos de poder dentro de uma família. Há, assim, uma luta — utilizando o termo de Maffesoli — entre um poder autoritário, cuja violência é necessária para manter o *status quo*, e novas identidades de um Portugal em transformação. Joga-se aqui com a ideia de desejo que José Gil associa à inscrição. Para o autor, a inscrição pressupõe o encontro entre desejos que criam um “poder de vida”, dando “sentido à existência individual”.⁵² Quando o desejo é reprimido, isso equivale a uma má-inscrição, isto é, uma não-inscrição. Por isso, na verdade, a violência é o resultado de um desejo reprimido. José Gil analisa esta repressão dizendo que a “inscrição é pois a condição da produção do desejo e do real (ou da sua destruição). A não-inscrição suspende o desejo, e vai provocar, mais cedo ou mais tarde, violência física. Equivale a uma «má-inscrição».”⁵³ A forma de abordar o luto é um dos exemplos que José Gil apresenta: para ele, quando se recusa a fazer o luto, isso implica uma má-inscrição que pode resultar em violência.⁵⁴ Este paradigma acaba por ser exemplar em *Mal Nascida*: Lúcia vive sob um trauma da morte do pai e a sua vida só se desenvolve a partir de uma ideia de vingança. A sua recusa do luto vai resultar, necessariamente, na violência.

51 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 48–59.

52 Gil, 49.

53 Gil, 49.

54 Gil, 49–50.

Aliás, uma violência que conduz a um vazio existencial, como o fim do filme parece sugerir.

José Gil explica ainda as dinâmicas da violência e da não-inscrição, promovendo a ideia do “medo”, isto é, a forma como a ausência de um Estado com o monopólio da violência — recorde-se que, na nossa discussão teórica propusemos definir a ideologia do Estado Novo como tendo criado uma potência da violência através de estruturas descentralizadas, mas sem uma atuação claramente violenta — resultou numa ideia disseminada de medo: a “violência em parte transformada em medo, o medo da violência em parte metabolizado em brandura, doçura, amenidade”.⁵⁵ Daí que o filósofo aponte para a existência de uma violência subliminar:

Teríamos assim uma sociedade civil não violenta à superfície mas com um medo disseminado protegendo os indivíduos contra uma violência subjacente só parcialmente sublimada, quer dizer, transformada e investida em outros objectos. Isto explicaria vários aspectos da sociedade portuguesa: o mito dos «brandos costumes» que reina à superfície escondendo uma violência real subterrânea.⁵⁶

Para Gil, o medo é um legado direto do salazarismo e cobre de névoa as ações, resultando na especificidade daquilo que denomina a mentalidade portuguesa. Os filmes de João Canijo trabalham as diferentes características desta mentalidade, sobretudo a ambivalência entre o medo e a violência, entre uma paralisia social e uma ação — traumática e no limite — contra o poder, sem, no entanto, encontrar uma solução (isto é, uma inscrição). Em certo sentido, interliga-se aqui, também, o fenómeno proposto por Lourenço do recalçamento e do regresso do recalçado, já que isso pressupõe uma dinâmica entre a realidade (e a sua fragilidade) e uma idealização. É uma espécie de sintoma patológico de uma cultura esquizofrénica.⁵⁷ E daí, o fenómeno da violência servir como sintoma cultural do imaginário construído por João Canijo. Consideramos, assim, que a dramaturgia de violência nos filmes do cineasta é a revelação do que estava escondido de forma subterrânea por trás da ilusão dos *brandos costumes* e da “permanente representação” em que vivem os portugueses⁵⁸ e que nela o realizador encontrou uma forma de explicitar

55 Gil, 76.

56 Gil, 77.

57 Cf. Baptista, *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, 326–27.

58 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 77.

o confronto entre os indivíduos, sobretudo no núcleo familiar. Aliás, como notámos no primeiro capítulo, a violência sempre foi um meio de ativar o poder, como é demonstrado por análises sociológicas (Casimiro), que notam altos níveis de violência nos núcleos familiares. Voltaremos ainda a esta discussão mais à frente. Partimos, agora, para a apresentação de dois modelos narrativos — a tragédia grega e o melodrama — que abordam o fenómeno da violência e que são citados de diferentes maneiras nos filmes de Canijo.

A tragédia grega e o melodrama cinematográfico

Os filmes de João Canijo são marcados, como veremos, por enredos dramaticamente intensos e nos quais, a certa altura, explode a violência, quase sempre no clímax narrativo. Isto é, o cineasta trabalha profusamente a componente dramática e narrativa, oferecendo uma estrutura com conflitos extremados entre as personagens no interior de uma família. As motivações são sempre raiva ou vingança que resultam de acontecimentos passados. Assim, de certa forma, João Canijo utiliza, nos seus filmes de ficção, modelos narrativos estabelecidos. Por um lado, as suas adaptações livres de tragédias gregas são, neste contexto, fundamentais. Por outro, gostaríamos de discutir também sua proximidade com o melodrama, um género cinematográfico por excelência e que, como veremos, distingue claramente o cineasta da tradição não-narrativa do cinema português.

No segundo filme de João Canijo — *Filha da Mãe* — há uma cena de uma peça de teatro que é, pontualmente, trazida para o primeiro plano narrativo. Criando uma analogia com o que acontece na “vida real” do filme, vemos uma encenação de *Electra*.⁵⁹ As cenas que são representadas debruçam-se sobre o confronto direto entre mãe e filha (como aliás acontece, neste filme, com as atrizes que protagonizam a peça, Júlia e Lilita — fora do palco — ou mesmo entre Rita e Júlia, mãe e filha na narrativa principal). Assim, desde o início da sua carreira, a utilização de tragédias gregas também funciona como uma forma de focar a narrativa familiar.

59 Segundo João Canijo, trata-se da versão de *Electra* de Eugene O’Neill: *Mourning Becomes Electra*, 1931 cit. in Regina Guimarães e Saguenail, “João Canijo/Rita Blanco - Entrevista”, *Grande Ilusão* (Porto, dezembro 1990).

Em todos os casos em que João Canijo faz adaptações das tragédias gregas, o cineasta inspira-se nos seus arcos narrativos.⁶⁰ No entanto, todas as adaptações são livres, isto é, aproveitam sobretudo o enredo e as personagens principais para uma narrativa contemporânea, embora em algumas dessas adaptações haja elementos mais literais do que em outras. As adaptações são as seguintes:

- *Filha da Mãe*, adaptação livre e de algumas cenas de *Electra*⁶¹, tanto nas cenas específicas no teatro como na narrativa principal do filme;
- *Ganhar a Vida*, adaptação livre de *Antígona*⁶²;
- *Noite Escura*, adaptação livre de *Ifigénia em Áulis*⁶³;
- *Mal Nascida*, adaptação livre de *Electra*⁶⁴.

*Noite Escura e Mal Nascida*⁶⁵ fazem também parte de uma trilogia de filmes inacabada, cujo objetivo era a adaptação de *Oresteia*⁶⁶, em que se incluiria um terceiro filme, no meio dos dois, cujo argumento foi mesmo escrito:

60 O realizador explica a obsessão com a tragédia grega já desde uma entrevista no lançamento comercial de *Sapatos Pretos*, dizendo que “as coisas (...) partem sempre das tragédias gregas (...). E mesmo que não parta[m], quando estou a escrever o argumento, estou sempre a relê-las. Nunca li a Bíblia, mas já li várias vezes todas as tragédias e histórias da mitologia grega”, cit. in Câmara, “«Não Estou a Fazer Arte, Estou a Fazer Um Filme» - Entrevista a João Canijo”, 3.

61 Ésquilo, *Oresteia / Agamémnon / Coéforas / Euménides* (Lisboa: Edições 70, 1990); Eurípides, *Electra, The Greek Tragedy in New Translations* (New York: Oxford University Press, 1994).

62 Sófocles, *Antígona*, ed. Maria Helena Rocha Pereira, 12.ª ed. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012).

63 Eurípides, *Ifigénia em Áulide*, 2.ª ed. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998).

64 Eurípides, *Electra*; Ésquilo, *Oresteia / Agamémnon / Coéforas / Euménides*.

65 Sobre tudo na adaptação de *Electra* em *Mal Nascida*, João Canijo utilizou também diferentes versões escritas aos longo dos séculos. Segundo o realizador, “li 14 versões. Há quatro que interessam, a de Sófocles, a de Eurípides, a de [Hugo von] Hofmannsthal [1903] e a de [Marguerite] Yourcenar [1954]”, cit. in João Bonifácio, “Mal Nascida: São Estas as Nossas Entranhas? — Entrevista a João Canijo”, *Público*, 9 de outubro, 2008, 10; cf. também Daniel Ribas, “Entrevista a João Canijo”, *Drama — Revista de Cinema e Teatro*, no. 1 (setembro 2009): 14–17. Em *Filha da Mãe*, por exemplo, o cineasta também assume a utilização de vários materiais na adaptação: “[Mãe e filha são] personagens tiradas directamente das diferentes «Electras»”, cit. in Manuel S. Fonseca, “Beijos e Mentiras — Entrevista a João Canijo”, *Expresso — Revista*, 5 de maio, 1990, 65.

66 Ésquilo, *Oresteia / Agamémnon / Coéforas / Euménides*.

*Piedade*⁶⁷, mas nunca realizado por inviabilidade financeira. São esses dois filmes em que o cineasta assume uma adaptação mais literal e onde se podem ver, de facto, mais semelhanças com diversos elementos das tragédias originais, sobretudo a nível das diversas peripécias do enredo e da estrutura das personagens. Ainda assim, ressalte-se que tanto *Sapatos Pretos* como *Sangue do Meu Sangue* não fazem referências às tragédias gregas.

Os filmes com base em tragédias gregas possuem um modelo que nos pode ajudar a explicar melhor a organização narrativa, familiar e violenta do discurso canijiano. No entanto, esta análise não é de fácil exploração, já que, por um lado, se trata de uma atualização, e, por outro, a literatura teórica sobre a tragédia grega é infundável. Para além disso, como nota Michelle Gellrich, a “dramatização do conflito trágico (...) é problemática para aproximações críticas baseadas em assunções da ordem normativa porque ele é subversivo. Tipicamente, as tragédias questionam uma verdade cultural e os sistemas de conhecimento, [derrubando] padrões de consistência racional”.⁶⁸

Antes de mais, convém assinalar que as tragédias gregas são, precisamente, organizadas à volta do núcleo familiar, como aliás observa Jacqueline de Romilly, apontando para as piores violências neste grupo social: “Temos [...] no espaço de duas gerações e no seio de um pequeno grupo familiar, todos os crimes mais monstruosos: mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; e todas as relações familiares mais elementares são assim postas em causa”.⁶⁹ A ênfase na violência e na estrutura familiar dota a tragédia grega de um contexto social particular onde se pode discutir a convivência da comunidade. Aliás, como nota Girard, “[d]e cada vez que, por exemplo, uma peça de Eurípidés trata do colapso de uma casa real (...), somos convencidos que o poeta sugere que a cena que vemos à nossa frente é apenas a ponta do icebergue: a verdadeira questão está no destino de toda a comunidade”.⁷⁰

67 Cf. Daniel Ribas, “João Canijo e a Tragédia Grega: Adaptação da Trilogia «Oresteia» ao Cinema Português Contemporâneo”, *Drama — Revista de Cinema e Teatro* (Porto: APAD, 2009), 26–29.

68 Michelle Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 10.

69 Jacqueline de Romilly, *A Tragédia Grega* (Lisboa: Edições 70, 1999), 136.

70 Girard, *Violence and the Sacred*, 44.

Para Michelle Gellrich, a visão da tragédia é marcada pela teoria de Hegel⁷¹ e da sua filosofia da história, acentuando a forma como as tragédias se estruturam à volta de conflitos entre dois corpos sociais de pesos semelhantes.⁷² No entanto, Gellrich complica a visão de Hegel, notando que as expectativas normativas pressupostas no sistema hegeliano são sistematicamente subvertidas pelas tragédias gregas.⁷³ Daí que a autora note uma ambiguidade e ambivalência nos heróis trágicos⁷⁴ que se entreveem nas fissuras dos seus comportamentos durante as tragédias. Esta ambivalência supõe a existência de uma “filosofia da justiça, fundada num sentido lato de equilíbrio, cuja estabilidade pode ser abalada por pretensões rivais mas que é restaurada por um processo de mediação, orientado pelo estabelecimento de preferências ou méritos relativos, e não valores absolutos ou a síntese de valores absolutos, tal como Hegel vislumbrava”.⁷⁵

Analisando obras como *Oresteia* ou *Antígona* — ambas adaptadas livremente por Canijo — Gellrich propõe entendê-las no contexto da sua própria produção, enquanto objetos artísticos que participam da discussão da comunidade. Gellrich ecoa a própria elaboração estruturalista de Hegel sobre a colisão entre o Estado, com a sua ética coletiva, e a Família como microcosmos de relações éticas, isto é, “família e estado, feminino e masculino, lei divina não escrita e decretos cívicos escritos”.⁷⁶ Mas, para a autora, as tragédias gregas trabalham num nível mais ambivalente, o que aliás pode ser entrevisto na *Oresteia* e a sua parte final, *Euménides*, quando Orestes é levado até um tribunal. Para Gellrich, trata-se de discutir o problema da violência recíproca, como aliás já vimos na formulação de René Girard. Assim, “no centro de *Oresteia* está o dilema da violência recíproca e o problema moral correlacionado: onde é que a justiça termina e a transgressão inicia quando um ato de vingança justa

71 Segundo Gellrich, para Hegel e os seus princípios de estruturação do drama numa totalidade “são em grande parte éticos e resultam de um esforço para alinhar a tragédia com a filosofia da história. A peça teatral é entendida como uma encarnação da crise de valores, cuja resolução conduz a um maior e mediado nível de perfeição social e espiritual. Dentro do contexto dramático, o conflito assume um papel organizador proeminente, como acontece na história racional de Hegel, porque é a experiência que dá à crise transitória uma força estruturante e uma direção teleológica (Gellrich, 94).

72 Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle*, 27–28, 71.

73 Gellrich, 47.

74 Um exemplo clássico seria Édipo, que é “tanto o que parece ser como o que não parece ser”, Gellrich, 75–76.

75 Gellrich, 68.

76 Gellrich, 44–46.

não é apenas idêntico ao crime precedente, mas é ele mesmo provocador de outro ato de vingança?”⁷⁷

O que acontece na *Oresteia*, assim como noutras peças, é a ritualização desta violência recíproca e a sua judicialização pela comunidade, em que “um sistema de valores arcaico é substituído pela fundação do tribunal do Areopagus em *Euménides*. Por outras palavras, a colisão da justiça com a justiça ocorre apenas num quadro moral primitivo que ainda não estabeleceu uma norma racional e conclusiva para a violência recíproca.”⁷⁸ Por isso mesmo, a trilogia termina com a instauração de um tribunal legal que previne a vingança pessoal e medeia as pretensões rivais, quebrando um círculo vicioso da violência.⁷⁹ Desta forma, e num passo final, o tribunal⁸⁰ assume o monopólio da violência recíproca, salvando a comunidade do círculo vicioso.⁸¹ Em suma, como Gellrich sintetiza, “o que é surpreendente é que (...) se reconhece a impossibilidade de superar a violência, como algo irracional ou imoral, através de um sistema ético que a substitui com uma alternativa distinta”.⁸² Nesse sentido, a violência não é recusada ou negada, mas trazida para o interior da comunidade através de um monopólio judicial, como forma de quebrar um círculo de violência vingativa e recíproca.⁸³ Essa é a preocupação dos autores trágicos.

René Girard destaca a forma como as tragédias estão organizadas através de componentes equivalentes: “se a arte da tragédia pode ser definida numa única frase, (...) [podemos assinalar] um dos seus traços característicos: a oposição de elementos simétricos”.⁸⁴ Para o autor, esta característica acentua o seu carácter violento dentro da família, precisamente pela ausência de diferença — aqui num sentido ontológico, da própria

77 Gellrich, 146.

78 Gellrich, 148.

79 Como nota Gellrich, “numa rápida sucessão no início da peça, somos apresentados com duas imagens que, colocadas em conjunto, incorporam um padrão encenado através da trilogia: o transgredido é um transgressor. Atos de crimes e punição na casa de Atreus espelham-se uns aos outros. Por isso, não apenas Agamémnon e Menelau são implicados no duplo vínculo da justiça recíproca, pelo meio do que um ato justo é simultaneamente um crime, mas outros agentes de justiça são também implicados — nomeadamente, Clitemnestra, Egisto, Orestes e Electra” (Gellrich, 148).

80 René Girard assinala que tanto a Grécia como a Roma antigas são duas sociedades onde o círculo do sacrifício definha, precisamente, por terem desenvolvido um sistema judicial, in *Violence and the Sacred*, 18.

81 Cf. Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle*, 153–54.

82 Gellrich, 156.

83 Cf. também Girard, *Violence and the Sacred*, 42.

84 Girard, 44.

individualidade e dos seus valores –, embora haja, muitas vezes, uma transferência do combate físico pelo diálogo trágico. Assim,

[a] tragédia é o balanceamento de escala, não da justiça, mas da violência. Tão depressa alguma coisa é adicionada a um lado da escala como o seu equivalente contribui do outro lado. Os mesmo insultos e acusações voam de um combatente para outro, assim como uma bola voa de um jogador para outro no ténis. O conflito cresce interminavelmente, porque entre dois adversários não há qualquer diferença.⁸⁵

Para Girard, a tragédia coloca as personagens no mesmo plano de equilíbrio, evitando qualquer um dos *lados adversários*, precisamente porque eles se equivalem, em termos de simetria, identidade ou reciprocidade. Nesse sentido, a violência, na tragédia, “atua sem razão” e, por isso mesmo, ela é mimética, fazendo parte do círculo vicioso que já abordámos.⁸⁶ A tragédia grega, enquanto modelo narrativo, trabalha a partir da violência e da família para comentar aspetos culturais importantes, observando os riscos da ausência da diferença e do comportamento simétrico. Em conclusão, olhámos tragédia a partir da sua participação na transição para uma comunidade com um modelo judicial, evitando, assim, o círculo vicioso da violência interminável.

Para além da citação de personagens e elementos dramaturgicos das tragédias gregas para abordar a questão da violência, julgamos ser promissor ver o trabalho de João Canijo no contexto do género melodramático. Não somos os primeiros a fazer essa associação. Por exemplo, quando *Sangue do Meu Sangue* estreou no Festival de Buenos Aires (BAFICI), o crítico Quim Casas⁸⁷ notou essa filiação de forma quase eufórica: “O último filme de João Canijo não é apenas um enorme melodrama; é o grande melodrama moderno do nosso tempo. Excessivo, é claro. Trepidante na sua dimensão emocional.”⁸⁸ Aliás, o mesmo autor, em texto sobre a obra do cineasta, volta a afirmar a centralidade do melodrama e da

85 Girard, 45.

86 Girard, 46–47.

87 Quim Casas, “Sangue Do Meu Sangue”, 2012, <http://festivales.buenosaires.gov.ar/bafici/home12/web/en/films/show/v/id/791.html>.

88 Curiosamente, e reforçando o conceito ambivalente de melodrama, Stephen Farber critica o filme precisamente por ser um “melodrama desastrado”, in “Blood of My Blood: Film Review”, *The Hollywood Reporter*, 2012, <http://www.hollywoodreporter.com/review/blood-my-blood-film-review-395198>.

sua relação com a família: “*Mal Nascida* e *Sangue do Meu Sangue* seguem a mesma linha [que *Ganhar a Vida*], com o melodrama como a sua forma e a família como o seu conteúdo”.⁸⁹ Mas outros autores, ainda desde os primeiros filmes, foram notando essa relação, como em *Filha da Mãe*⁹⁰ ou *Sapatos Pretos*⁹¹. Não queremos aqui fechar o cinema de João Canijo no género melodramático — a sua obra extravasa necessariamente o género como já acontecera em casos célebres (Douglas Sirk, R.W. Fassbinder, entre outros) –, mas pretendemos marcar algumas características que nos parecem similares. Aliás, a nossa discussão ainda se limita ao modelo narrativo e temático do realizador. Num passo seguinte, quando abordamos a vertente estética, pretendemos também adicionar outra camada de interpretação a esta leitura, que aliás já está subjacente à importância da violência física e gráfica destes filmes.

O género melodramático tem uma formulação histórica precisa: este modelo narrativo e estilístico tem sido extensamente abordado no cinema, sobretudo através do cinema de Hollywood, onde se destacam os melodramas produzidos entre os anos 30 e os anos 50 do século XX. Mas o modelo foi dominante também em outros espaços audiovisuais, como no cinema contemporâneo, na televisão (através das telenovelas ou das séries) ou em certas épocas da História do cinema (como o neorealismo italiano no pós-Guerra; ou no cinema de Rainer Werner Fassbinder, na Alemanha da década de 70). Tem também um significado no senso comum, que se utiliza para expressar determinadas experiências excessivas e dramáticas.⁹² Para além disso, pode mesmo argumentar-se que a tradição do cinema americano clássico nasce da tradição melodramática.⁹³

89 Quim Casas, “João Canijo”, 2012, <http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/es/biographies/show/v/director/804.html>.

90 João Antunes, “Filha de Um Canijo”, *Se7e*, 3 de maio, 1990, 12; Manuel Cintra Ferreira, “Filha da Mãe, de João Canijo”, *Público - Fim de Semana*, 25 de maio, 1990, 5.

91 António Cabrita, “As Cores do Desejo”, *Expresso — Cartaz*, 10 de abril, 1998, 12.

92 Peter Brooks faz um elenco longo deste tipo de senso comum, propondo várias conotações da palavra: “a indulgência da emoção forte; polarização moral e esquematização; estados extremos do ser; (...) vilões evidentes, perseguição do bem, e recompensação final da virtude; (...) expressão extravagante; enredos sombrios, suspense, peripécias de tirar o fôlego”, in Peter Brooks, “The Melodramatic Imagination”, in *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 58.

93 David N. Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”, in *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 237.

Se, num primeiro momento, o melodrama foi criticado por ser um cinema de ideologia dominante, subordinado à cultura popular e de “mau gosto”, mais recentemente, tem sido reanalisado no âmbito dos estudos fílmicos, com investigações que procuram observar os processos internos do melodrama e das suas possíveis formas subversivas. Este novo olhar — que foi, obviamente, lançado no contexto da reapreciação da cultura popular no âmbito dos estudos culturais, dos estudos feministas e mesmo nas correntes psicanalíticas — recuperou uma análise histórica e social do cinema, comparando os seus sistemas de poder e as ideologias presentes nas sociedades. Parte dos textos fundadores deste novo olhar para o melodrama surgiu no contexto da reformulação dos estudos fílmicos em Inglaterra, entre os anos 70 e 80,⁹⁴ mas também no final dos anos 80 surgiram antologias⁹⁵ que recuperam o melodrama enquanto género que permite pensar o cinema na sua relação com a sociedade.

Numa primeira das discussões sobre melodrama, ainda sob o aspeto literário e cultural, Peter Brooks assinala este modo narrativo no processo histórico da transformação das sociedades, localizando o seu surgimento depois da Revolução Francesa, numa transição entre um mundo sagrado e monárquico para um mundo moderno, que altera os pressupostos temáticos dos textos dramáticos. Neste contexto,

o melodrama não representa, simplesmente, a «queda» a partir da tragédia, mas uma resposta para a perda da visão trágica. Ele aparece num mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética são violentamente colocados em questão, mas onde a promulgação da verdade e da ética, a sua instauração como modo de vida, é de imediata e diária preocupação política.⁹⁶

94 Cf. Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, ed. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), 43–69; Brooks, “The Melodramatic Imagination”; Geoffrey Nowell-Smith, “Minnelli and Melodrama”, in *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 268–74; Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”.

95 Cf. Marcia Landy, ed., *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama* (Detroit: Wayne State University Press, 1991); Christine Gledhill, ed., *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film* (London: British Film Institute, 1987).

96 Brooks, “The Melodramatic Imagination”, 60.

Assim, para o autor, o melodrama pressupõe uma construção imaginária — aquilo que designa por imaginação melodramática —, num contexto em que não há um valor transcendental com que seja possível haver uma reconciliação (como no mundo sagrado). Pelo contrário, o ritual melodramático coloca-se no meio da disputa social, onde surgem novos imperativos éticos.⁹⁷ Brooks analisa, sobretudo, textos literários, de autores como Balzac ou Henry James.

O que se antevê na descrição de Brooks é a ascensão de um novo tipo de drama como consequência da alteração das estruturas sociais, nomeadamente com o aparecimento da burguesia, como também notam Thomas Elsaesser ou Geoffrey Nowell-Smith, deslocando o cerne das personagens dramáticas dos reis e príncipes para uma nova classe social, que passa a ser o centro do drama, contrastando a sua moralidade com o poder arbitrário dos nobres; aliás, ressaltam assim conflitos ideológicos, nos quais é utilizada a exploração sexual como metáfora das lutas de classe.⁹⁸ No entanto, na história do melodrama, como resume o investigador alemão, o género aparece colocado sob uma certa ambivalência, isto é, o “melodrama parece funcionar tanto subversivamente como escapismo — categorias que são sempre relativas a um determinado contexto histórico e social”.⁹⁹ Aliás, curiosamente, Christine Gledhill, que também historia a aparecimento do melodrama, mostra como a sua emergência se faz a partir da “convergência entre trajetos culturais burgueses e populares”.¹⁰⁰

Estas alterações sociais provocam ainda uma confluência de autor, audiência e assuntos, num movimento de associação do valor do drama com os temas quotidianos. É aliás, o mesmo movimento que permite sugerir a ideia do realismo dramático e que representa também uma mudança de contexto do mundo dramático da tragédia.¹⁰¹ Neste sentido, Nowell-Smith¹⁰² propõe que se analise a emergência do melodrama a partir da conjunção de três fatores: o desenvolvimento de uma história formal (a partir da tragédia), um conjunto de condições sociais (a ascensão da

97 Brooks, 63.

98 Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, 45–46.

99 Elsaesser, 47.

100 Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Introduction”, in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, ed. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), 16.

101 Nowell-Smith, “Minnelli and Melodrama”, 269.

102 Nowell-Smith, 268; cf. Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”, 238.

burguesia) e um conjunto de condições psíquicas (que se desenvolvem à volta da família). Estes fatores foram depois desenvolvidos por David N. Rodowick,¹⁰³ numa análise específica ao melodrama familiar ou doméstico no cinema americano dos anos 50, que agora vamos seguir, em conjugação com a análise já clássica de Thomas Elsaesser.¹⁰⁴

As condições sociais do melodrama¹⁰⁵ estão implícitas na utilização da família burguesa como símbolo das representações sociais e da autoridade do poder privado e do direito patriarcal. As famílias estruturam-se pelos casamentos, pelas heranças, mas também pelo modelo de casa da classe média. Elas representam determinações ideológicas mais vastas da sociedade. No entanto, como nota Elsaesser, os protagonistas destes filmes não conseguem ultrapassar o seu próprio falhanço: os melodramas assinalam

o fracasso da ação do protagonista que possa moldar os acontecimentos e influenciar o ambiente emocional, ou mesmo mudar o sufocante meio social. O mundo está fechado (...). O melodrama atribui às personagens uma identidade negativa através do sofrimento, e uma progressiva autoimolação e desilusão que, normalmente, termina em resignação: elas surgem menos seres humanos por se terem tornado mais sábias e conhecedoras dos modos do mundo.¹⁰⁶

Neste sentido, como continua Elsaesser, as personagens do melodrama familiar estão viradas para dentro e isso pressupõe, muitas vezes, uma atuação subliminar, em que as personagens não conseguem sair do seu mundo doméstico, sobretudo devido a uma pressão social para a respeitabilidade.¹⁰⁷ Nesse sentido, “a configuração dramática e o padrão do enredo obrigam [as personagens], quaisquer que sejam as suas tentativas de se libertar, a constantemente olharem para dentro, tanto umas para as outras como para elas próprias”.¹⁰⁸ Também por isso, há uma “intensificação simbólica dos atos quotidianos” e os gestos comuns das personagens refletem as suas próprias fixações.¹⁰⁹

103 Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”.

104 Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”.

105 Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”, 239.

106 Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, 55.

107 Elsaesser, 56.

108 Elsaesser, 56.

109 Elsaesser, 56.

Por outro lado, as condições psíquicas¹¹⁰ relacionam-se com a importância da identidade subjetiva dos melodramas familiares. Desde logo, esse é um problema porque o indivíduo não está sincronizado com a autoridade familiar, ela própria necessária à sua legitimação. Joga-se aqui, assim, uma ligação da orgânica familiar, as suas identidades subjetivas e a relação com a sociedade. A autoridade familiar é assim, para o autor, um ponto de partida importante para o melodrama e a sua necessidade de representar a autoridade enquanto conceito. E, nesse aspeto, as identidades sexuais estão sempre balizadas pelas identidades sociais da família.¹¹¹ Por isso mesmo, o conflito não surge do exterior, mas sim da identificação interior na família e a dificuldade dos sujeitos em aceitar um conjunto de posições simbólicas. Para além disso, como refere Rodowick, ressalta-se também a ameaça da sexualidade feminina — tanto do ponto de vista da personagem passiva como da rebelde — que é, assim, identificada nas relações patriarcais pela sua exclusão. Quase em conclusão, o investigador refere que “o texto melodramático é balanceado entre dois extremos: um dos quais é inerte (a paralisação do sistema, a sua resistência à mudança ou a qualquer forma de desenvolvimento externo); o outro é entrópico (onde a ação é expressa apenas como um irracional e não direcionado excesso de energia)”.¹¹² Nesta questão específica das condições psíquicas, Thomas Elsaesser — depois de notar a importância de Freud no cinema americano — explica que as deficiências sexuais funcionam, no melodrama, também como privações da liberdade individual: “A impotência masculina e a frigidez feminina são um assunto que permite uma tematização em várias direções, não só para indicar um tipo de ansiedade psicológica e uma pressão social que provoca a insensibilidade sexual do indivíduo, mas servem também como metáforas da falta de liberdade”.¹¹³

Finalmente — e ainda seguindo os três fatores que determinam o melodrama — apresentam-se as condições formais. Neste caso, tanto

110 Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”, 240–42.

111 Rodowick assinala que a “figuração da autoridade patriarcal num determinado texto formula os termos do conflito através da perpetuação de uma série de divisões simbólicas e oposições que organizam a narrativa à volta do problema da identidade individual, tanto social como sexual”, in Rodowick, 240.

112 Rodowick, 241.

113 Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, 67.

Rodowick¹¹⁴ como Elsaesser¹¹⁵ analisam o melodrama familiar a partir de um conjunto de códigos e convenções cinematográficas — ou um “sistema de pontuação”, como refere Elsaesser¹¹⁶ –, ressaltando a forma como a *mise-en-scène* é utilizada para caracterizar as personagens e a sua ausência de mobilidade social, enclausurando-as, sobretudo através da utilização do enquadramento e o *décor* da casa da família.¹¹⁷ Elsaesser reforça este ponto, na sua extensa análise, considerando que, “como código expressivo, o melodrama pode ser descrito como uma forma particular de *mise-en-scène* dramática, caracterizado pelo uso dinâmico das categorias espaciais e musicais, como que opostas a categorias intelectuais ou literárias”.¹¹⁸ Também por isso, o melodrama é caracterizado por fortes “metáforas visuais e aceleração dramática” que impõe uma vigorosa pressão dramática, levando a uma dialética entre um sentido de elevada claustrofobia no cenário mas também numa energia reprimida que vem à superfície das personagens de forma abrupta.¹¹⁹ Elsaesser também destaca a importância da música no género — aliás, um dos sentidos primordiais de melodrama relaciona-se com o acompanhamento musical –, ressaltando como a banda sonora marca expressivamente os acontecimentos dramáticos.¹²⁰

Assim, os melodramas familiares americanos espelham situações da classe média da sociedade americana, procurando exibir as suas particularidades e contradições, como está postulado neste resumo de Thomas Elsaesser:

Os melodramas usam, frequentemente, a sociedade americana de classe média, a sua iconografia, e a experiência familiar de uma forma que permite manifestar a sua substância, embora «deslocada» em diferentes padrões, juxtapondo situações estereotipadas em estranhas configurações e provocando choques e ruturas que abrem não

114 Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”, 242–43.

115 Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, 52–53.

116 Elsaesser, 50.

117 Como nota Thomas Elsaesser, o melodrama familiar propõe “a sublimação do conflito dramático em direção ao *décor*, cor, gesto e composição do plano, o que, nos melhores melodramas, é perfeitamente tematizado em termos das categorias emocionais e psicológicas das personagens” (Elsaesser, 52).

118 Elsaesser, 51.

119 Elsaesser, 52–53.

120 Cf. Elsaesser, 50–52.

apenas novas associações mas redistribuem energias emocionais que o suspense e as tensões tinham acumulado em perturbantes e diferentes direções.¹²¹

Os melodramas são, desta forma, manipulativos em situações de extremo embaraço ou gestos de violência. Para além disso, constroem um crescendo de emoções que atinge um clímax — que vai sendo adiado —, num ponto específico, criando uma sensação de descontinuidade.¹²² Esta sensação surge de uma dialética de emoções extremadas que põe em causa a estabilidade identitária do sujeito, num movimento que é, paradoxalmente, “realista”¹²³. Para além disso, como nota o autor, o melodrama desenvolve-se no espaço claustrofóbico da casa de classe-média ou no cenário da cidade pequena.¹²⁴ Nesse espaço, as personagens têm um desejo por algo inatingível, o que cria um ciclo infundável de insatisfação. Neste contexto, a violência ou as emoções exacerbadas que aparecem subitamente demonstram não só a alienação das personagens, mas também constituem uma crítica contundente da ideologia que as suporta. É este o sentido final que Elsaesser destaca nos melodramas dos anos 50: a pressão ideológica da sociedade americana traduz-se como guerra entre os sexos.¹²⁵ De certa forma, as experiências das personagens pertencem a um dilema social mais abrangente. Para além disso, apresentam-se personagens de uma certa pobreza intelectual, mas com abundância de recursos emocionais. Elas não conseguem perceber que são vítimas da sociedade e o seu individualismo reforça uma alienação social e emocional. Por isso mesmo, a violência das ações libertadoras falha uma resolução do conflito. Daí que, “o verdadeiro *pathos* [dos melodramas] seja a mediocridade abundante dos seres humanos envolvidos, que se colocam sob complicadas autoexigências, tentando viver de acordo com uma visão exaltada do ser humano, mas, em vez disso, vivendo as contradições impossíveis que transformaram o sonho americano num notório pesadelo”.¹²⁶

O melodrama funciona, assim, como um modelo narrativo estruturado à volta da família que analisa os constrangimentos sociais de uma determinada comunidade humana. De certa forma, partilha alguns dados

121 Elsaesser, 59–60.

122 Elsaesser, 60.

123 Elsaesser, 61.

124 Elsaesser, 62.

125 Elsaesser, 65–68.

126 Elsaesser, 67.

formais com a tragédia grega — a família como organização narrativa ou um debate sobre a sociedade em que se desenvolve — assim como nos auxilia no caso específico do cinema e dos seus códigos visuais e sonoros. As características observadas no melodrama ajudar-nos-ão também a entender o cinema de João Canijo.

Assim, apresentámos, neste subcapítulo, aquilo que designámos como a dramaturgia da violência. Observamos a violência enquanto fenómeno cultural e a sua participação nos modelos dramáticos da tragédia grega e do melodrama americano. Consideramos que estes modelos, no seu tratamento do conflito violento, das comunidades humanas e das relações de género, nos auxiliarão na análise ao modelo narrativo de João Canijo, consolidando a sua marca autoral no cinema contemporâneo. Iremos proceder, a partir desta observação cultural, à análise da intertextualidade do modelo narrativo dos filmes que estudamos, ressaltando a sua ligação entre a identidade nacional e estas tradições culturais.

*A dramaturgia da violência:
uma nova proposta*

*A dramaturgia da violência através da tragédia grega
e do melodrama americano: um comentário cultural*

Na dramaturgia da violência em João Canijo persistem diversas relações culturais com outras tradições cuja teorização já apresentámos: a tragédia grega e o melodrama americano. Voltamos agora para uma análise intertextual dos dois modelos cuja utilização permite acentuar outros elementos para esta representação cultural e para a visão do Portugal contemporâneo nos filmes de ficção.

Ao considerar a tragédia grega como uma representação sobre as transformações da sociedade, podemos também observar como o modelo narrativo trágico expõe a representação cultural portuguesa proposta em Canijo. De certa forma, o que mostramos até aqui é um eco da violência expressa na tragédia grega onde a ausência de uma comunidade cívica faz com que uma parte da sociedade monopolize a violência (Girard). Neste sentido, ao utilizar o modelo dramático grego, Canijo caracteriza, através de uma alegoria (vida privada como significante da vida pública da sociedade), o Portugal contemporâneo como sendo uma comunidade baseada na violência e numa ordem patriarcal. A família é, neste contexto

arcaico, o local das disputas e das punições violentas, precisamente porque a identidade não é afirmada, mas antes palco de uma luta infundável da violência recíproca. A tragédia grega, para Girard e Gellrich, exhibe o espetáculo da família como símbolo de um comentário sobre a comunidade e uma discussão sobre a necessidade do Estado como monopolizador da violência. Gellrich destaca mesmo o final de *Oresteia* como a explicitação desse debate e a aceitação da organização numa comunidade de leis. Os filmes de João Canijo colocam-se precisamente nessa tradição, sobretudo devido a uma mentalidade histórica que menospreza a afirmação individual colocando a comunidade sob jugo de uma autoridade difusa. Não se vislumbra nenhuma alteração do *status quo* nem um destino diferente das personagens. Daí que esta ideia se relaciona com uma proposta de uma nova representação, construída pelo cineasta. Nela, não são constituídos novos valores e é exibido um regresso do recalcado: a intrínseca fragilidade destas famílias.

A discussão da comunidade é também realçada por Carolin Overhoff Ferreira quando compara *Noite Escura* com o texto original no qual o filme se inspira: “enquanto a tragédia interroga diversos valores e referências da identidade grega (como o oráculo, a fidelidade aos deuses, a responsabilidade de um pai perante a sua família ou um líder militar perante a sua nação), (...) [o filme] deixa claro, desde o início, que no mundo das personagens não existe nenhum valor sagrado”.¹²⁷ O que Ferreira propõe olhar em *Noite Escura*, é a ausência de uma sociedade cívica que existe na tragédia por contraponto a uma sociedade feudal. No filme de Canijo, as personagens não revelam nenhum valor sagrado para além da afirmação do poder patriarcal. Por isso mesmo, como volta a afirmar a investigadora,

enquanto na peça de Eurípidés Pallas Atena resolve a violência através da instauração de instituições que a disciplinam e consegue fortalecer assim o estado cívico, em *Noite Escura* a vingadora olha apenas confusa à sua volta. E quando passam os créditos finais, dentro da casa de alterne as jovens mulheres — portuguesas, brasileiras e russas — continuam a prostituir-se.¹²⁸

127 Ferreira, “Noite Escura”, 236.

128 Ferreira, 238.

O filme de Canijo aponta assim para a inexistência de instituições cívicas ou da efetividade de seu exercício e para a força daquilo que José Gil chama de mentalidade portuguesa e que impossibilita a inscrição. É interessante aflorar, de novo, a questão do familiarismo proposta por Gil, nesta discussão, porque precisamente esse conceito desfaz as instituições cívicas, simulando uma afetividade harmoniosa, para apenas estimular práticas violentas. Como dissemos, para Gil, a sociedade portuguesa vive num mundo construído à volta do bom senso. Esta característica invade o tempo contemporâneo a partir do salazarismo e da sua criação da ilusão do familiarismo e do seu mito da harmonia e funcionamento perfeito. Como consequência de um choque de temporalidades, o imaginário salazarista impôs uma ilusão sustentada no “viver habitualmente” e da “ordem natural das coisas”, baseada na família. Assim, o modelo da tragédia grega — que discute a criação de uma sociedade de leis cívicas — é contrastado com um modelo *português*, onde a violência e a simulação da afetividade impedem a criação dessa sociedade. O familiarismo tolhe a existência individual e ilude a construção de um verdadeiro espaço público. O modelo trágico é, para Canijo, destruído, não sobrando mais do que uma violência interminável.

A respeitabilidade aparente da família e as suas contradições internas é também o foco narrativo do melodrama americano, sobretudo centrado na classe média, enquanto representante simbólico da sociedade americana pós-guerra. Nesse sentido, o melodrama também comenta os aspetos de organização da sociedade e da sua ideologia a partir do núcleo familiar. Afirmámos, aliás, que a questão social é um dos três elementos centrais do género, nas formulações de Rodowick e Nowell-Smith. Nos filmes de João Canijo, apesar da família funcionar, também, como uma condensação dos problemas da sociedade, o cineasta focaliza uma classe média-baixa. Apenas um filme, *Sangue do Meu Sangue*, mostra uma classe alta (o casal Alberto e Maria da Luz), mas mesmo assim numa narrativa paralela, e representando um contraste com classe baixa dos protagonistas e o seu desejo de ascensão social (Cláudia, que estuda enfermagem e tem um caso com Alberto). A focalização na classe baixa é uma decorrência da sociologia cultural proposta por Canijo, ao concentrar-se em cidades pequenas ou aldeias no interior de Portugal, enfrentando um atraso de desenvolvimento económico e aproximando-se das franjas sociais onde a mentalidade está mais exposta.

Nesse sentido, a utilização do melodrama nas obras do cineasta supõe uma adaptação à realidade contemporânea de Portugal. No entanto,

partilha com o género a centralidade da crítica e das tensões provocadas pelo modelo patriarcal das sociedades e a sua preponderância no interior dos núcleos familiares. Este modelo, tanto em Canijo como no melodrama americano, desenvolve-se a partir de núcleos fechados, virados para dentro, representando um meio social sufocante que irá desembocar em violência emocional (Elsaesser). Talvez a única exceção ao modelo claustrofóbico seja, mais uma vez, *Sangue do Meu Sangue*, que ensaia uma vontade de mobilidade social, que pode também ser entendida como uma decorrência sociológica dos tempos mais recentes, já que é o último filme da sua filmografia. No entanto, mesmo aí a mobilidade social não é conseguida. Assim, o melodrama canijiano, como aliás já vimos, trabalha sobre uma dialética entre as tensões familiares e a necessidade de transmitir uma aparência de afetividade e de “respeitabilidade” (ideologia do contexto americano pós-guerra): o “viver habitualmente” e os “brandos costumes” (ideologia salazarista). Neste contexto, o modelo narrativo que propusemos para os cinco últimos filmes de Canijo — que se suporta numa vontade de subversão que não é conseguida — é semelhante, na sua estrutura, ao melodrama americano, através do constante fracasso da protagonista em alterar o seu ambiente emocional. O melodrama termina com resignação (Elsaesser); os filmes de Canijo também: a estrutura normalizada e patriarcal mantém-se, embora com aspetos violentos. O melodrama, em Canijo, representa a ausência de um modelo trágico no Portugal contemporâneo, porque consubstancia a máscara ilusória de uma identidade idealizada.

O género melodramático, portanto, organiza-se através de identidades individuais frágeis, sobretudo protagonizadas por mulheres, que não se conseguem afirmar. Esta fragilidade deriva de uma relação instável no interior da família. Trata-se, neste caso, de observar as condições psíquicas que envolvem o melodrama como o faz David Rodowick.¹²⁹ Para o autor, o problema coloca-se na autoridade familiar e na disfuncionalidade da identidade individual em relação a essa figura, dentro da família. Isso concretiza-se na precária identidade sexual das mulheres. Esse modelo é por demais evidente nos filmes de João Canijo, já que as mulheres são as protagonistas da subversão porque a autoridade patriarcal é colocada em questão. No entanto, tal como no género americano, a sua sexualidade é ameaçada: isso é evidente nas sucessivas violações sexuais que os filmes demonstram, mas também na profusa utilização do incesto

129 Rodowick, “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”.

que, como vamos desenvolver mais à frente, mostra como a família está patologicamente marcada por traumas. É aliás, interessante observar a questão do incesto também pelo prisma avançado por Elsaesser, como uma “deficiência sexual”, que é simbólica de uma falta de liberdade das personagens no interior da família. Uma falta de liberdade que conduz à castração do seu desejo (a não-inscrição, o recalcamento no nosso modelo cultural). No entanto, a ambivalência desta identidade feminina — nos filmes de Canijo — demonstra que há uma submissão das mulheres a um mundo masculino e patriarcal e elas acabam por aceder às suas práticas, como já demonstrámos.

Toda esta tensão social e individual resulta em choques emocionais das personagens e das surpresas reveladas pelo enredo. Estará aqui, aliás, o ponto mais óbvio na comparação insistente de alguns críticos entre o melodrama e o cinema de João Canijo. Os filmes que analisámos estão repletos de cenas emocionais, onde a violência do diálogo cresce para confrontos entre as personagens. É esta pulsão emocional das personagens, que extravasam o clima sufocante onde vivem e que estrutura os enredos dramáticos destes filmes. É esta característica do melodrama nos filmes de Canijo que dá ao cineasta uma marca narrativa evidente e o distinguem de uma tradição não-narrativa, que filma o não-acontecimento.¹⁵⁰ As narrativas de Canijo estão recheadas de “acontecimentos” e de personagens dramaticamente marcantes. Esta característica dramática é também totalmente inédita no cinema português contemporâneo, pela sua consistência e coerência.

Outra das características mais evidentes é uma certa manipulação narrativa, colocando pormenores narrativos surpreendentes que transformam subitamente o enredo. Estas manipulações, algumas vezes, tomam a forma de coincidências, relacionando os problemas internos das personagens, que se tornam semelhantes uns aos outros. Um exemplo paradigmático dessa manipulação a partir dessas coincidências melodramáticas é o da relação de Cláudia com o pai em *Sangue do Meu Sangue* — no início do enredo, a história colocada é simples: Cláudia tem um relacionamento com um homem casado e a mãe não gosta desse envolvimento. Mais tarde, Cláudia dá a conhecer Alberto à mãe (de forma dissimulada, sem Alberto reparar). É nesse momento que Márcia reconhece Beto, um ex-morador do bairro com quem tivera um caso e de que resultara, sem este o saber,

150 Cf. Daniel Ribas, “Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo” (Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2014), 156.

uma gravidez (na qual nasceu Cláudia). A coincidência surpreendente é notória: com mais de vinte anos de diferença, Cláudia acaba por se relacionar com o pai, sem ambos o saberem (e também porque Márcia nunca revelou a paternidade a Alberto). O modelo melodramático reforça uma força invisível da sociedade para impor restrições às personagens.

Para além disso, podemos também observar como os filmes de João Canijo são construídos a partir de uma claustrofobia, que é tanto narrativa — como acabámos de ver — como da *mise-en-scène*, que coloca as personagens dentro do lar familiar como num colete de forças: as casas que as famílias habitam são, muitas vezes, repletas de pequenas divisões onde a convivência se torna irrespirável (veremos este aspeto com uma incidência particular no próximo subcapítulo). Casos exemplares disso são: *Mal Nascida* (com o minúsculo café e as suas divisões interiores, de que se destaca a cozinha) e *Sangue do Meu Sangue* (a casa da família apenas tem divisões minúsculas e, mais uma vez, destaca-se a exiguidade da cozinha). Assim, o *décor* reforça a tensão e enclausuramento familiar. Devemos aqui distinguir, no entanto, que a *mise-en-scène* do melodrama americano funciona, como Elsaesser nota, como a sublimação do conflito dramático. Daí um certo excesso na decoração da casa de classe média e a utilização de objetos como metáforas do desejo. Em Canijo, no entanto, privilegia-se um confronto direto e prolongado entre as personagens; nesse sentido, a violência que irrompe na narrativa, apesar de ser abrupta, é insistente, explícita e gráfica, ao contrário dos melodramas, onde essa violência repentina e visual é apenas pontual. Para além disso, como depois vamos notar, o *décor* excessivo e a utilização da cor será também praticado em algumas das primeiras longas-metragens de Canijo, para ser abandonado nas seguintes.

Em conclusão, o melodrama funciona como uma dramaturgia da família e da sua violência e conflito, e apresenta mais uma camada intertextual que confirma a complexidade do modelo narrativo de João Canijo. Tal como é comum neste género, os filmes do cineasta promovem uma imagem cultural a partir da vida privada: a família participa como célula ideológica de um comportamento tradicional e representa um dilema social mais abrangente. Isto é, estes filmes não são apenas a sua aparência narrativa — famílias em lutas violentas, com crimes de “faca e alguidar” — mas representam um discurso cultural de João Canijo sobre a impossibilidade de certa representação da identidade nacional. De certa forma, como no melodrama, a violência que irrompe nestes meios convencionais da família demonstram uma alienação das personagens, fazendo, com

isso, uma crítica dessa ideologia. Como epítome desta crítica, observa-se outra diferença importante entre estes filmes e o melodrama: enquanto este é organizado para culminar em *happy-end* (embora muitas vezes ambivalente), os filmes do cineasta terminam com cenas violentas onde não é possível vislumbrar um futuro estável — são finais destrutivos. Resulta desta ideia, de facto, a conjugação entre a tragédia — de onde vem a violência — e o melodrama, também como a face inversa e que impõe a respeitabilidade. Também a utilização da classe baixa recoloca os filmes de Canijo num paradigma diferente dos melodramas, embora com uma função semelhante: dar conta das contradições culturais e sociais da sociedade portuguesa, considerando que a classe baixa é dominante neste espaço geográfico.

O paradigma da violência no modelo narrativo dos filmes

Considerando os aspetos que desenvolvemos sobre a forma como a violência é inerente a qualquer relação social e sobretudo no interior da família, é decisivo trazermos à discussão o modelo narrativo que propusemos em conjugação com a elaboração da violência nestes filmes. Desta forma, estaremos aptos para entender a representação cultural criada por João Canijo. Depois de percebermos as relações intertextuais com a tragédia grega e o melodrama americano — que nos mostraram estratégias de desenvolvimento narrativo e de ressonâncias culturais — voltamo-nos agora para aspetos paradigmáticos da representação da violência, fazendo depois um grande plano à questão do incesto (ela própria fundamentalmente ligada à família).

O discurso sobre o núcleo familiar destes filmes aponta sempre para o desejo de transgressão da barreira da normalização, resultando assim na denúncia de uma realidade sórdida e obscura que impulsiona os atos transgressores. Por isso mesmo, a realidade subterrânea é exposta através de confrontações físicas e psicológicas extremas entre personagens. Este choque é uma consequência de um contexto social e económico específico — a classe média-baixa, em lugares periféricos — e das relações desequilibradas no interior da família, baseadas numa relação de poder patriarcal e em traumas passados.

Neste sentido, num primeiro plano, devemos evidenciar a violência psicológica explícita nos diálogos. A família funciona internamente sob pressão social, o que resulta numa tensão dramática que pode ser observada

nas constantes conversas entre as personagens e num confronto recorrente entre elas. Por isso, a violência que estamos a descrever começa, precisamente, na alteração dos ânimos manifesta nas falas das personagens. Um dos exemplos paradigmáticos é a alteração verbal num jantar de *Mal Nascida*. Logo depois de Evaristo anunciar o noivado entre Jusmino e a sua enteada, Lúcia começa a falar diretamente para a mãe, Adelaide, dizendo “Eu estou de luto!”, “Eu sou a única viúva do meu pai” e “Não se lembra [do passado] o caralho. Achas que eu não me lembro [da morte do pai] de cada vez que olho para a puta da tua cara?”. A mãe responde: “Eu é que já não te aguento. Ou tu te viras para a vida e te casas ou eu juro pela luz dos meus olhos que vais internada”. O diálogo cresce para uma gritaria, com a utilização de forte calão e linguagem grosseira e termina na violência física de Evaristo contra Lúcia.

Assim, no plano principal, a violência verbal traduz-se, a partir de certo ponto, em violência física, retratada em sequências que a explicitam visualmente, numa clara demonstração gráfica. Esta violência é quase sempre dirigida contra mulheres, reforçando ainda mais o que o melodrama americano já ensaiava: a subjetividade feminina como lugar de sofrimento e como símbolo de uma busca identitária. Esta violência contra mulheres tanto é exibida através de abusos sexuais (a violação humilhante praticada pelos homens, em *Sapatos Pretos* ou *Sangue do Meu Sangue*), como também através de mortes brutais (em *Sapatos Pretos*, *Noite Escura* ou *Mal Nascida*). A amplitude gráfica desta violência é também intensificada pela longa duração destas cenas — que se demoram em diversos pormenores das agressões — e na explicitação visual da brutalidade e da violentação do corpo das vítimas. Podemos aliás, ver sinais desta explicitação nos quatro fotogramas seguintes, de quatro diferentes cenas onde a violência cresce para uma marcação física do corpo. O sangue derramado é uma marca recorrente, assim como a face em dor das personagens.

Observa-se, assim, nestes filmes, como a família é destruída e os seus membros abusados, mortos, violentados — psicológica e fisicamente. Três exemplos contundentes da passagem para uma violência física ocorrem em (1) *Mal Nascida*: diversas vezes Lúcia é marcada fisicamente pelo seu comportamento subversivo, tanto pela mãe como pelo padrasto (conduzindo, em dois desses momentos, para a sua prisão no curral dos porcos); (2) *Sapatos Pretos*: Dalila é violada duas vezes pelo marido (e, na segunda vez, é violada depois de ter sido operada); e (3) também em *Sangue do Meu Sangue*, sobretudo através da história de Joca: ele é duas vezes espancado por Telmo; mas também pela violação final de Telmo sobre



Fotograma 21: *Sapatos Pretos*



Fotograma 22: *Noite Escura*



Fotograma 23: *Mal Nascida*



Fotograma 24: *Sangue do Meu Sangue*

Ivete (com requintes de extrema humilhação). A contagem das mortes é também elucidativa: em *Sapatos Pretos*, Marcolino é morto por um assassino profissional a mando da mulher; em *Ganhar a Vida*, o filho de Cidália é morto logo no início da narrativa e, no final, sugere-se um suicídio de Cidália; em *Noite Escura*, há duas mortes de duas prostitutas, do sócio de Nélson (Nicolau), e, no final da narrativa, as mortes sucessivas de Carla e Nélson; em *Mal Nascida*, a morte final de Evaristo e Adelaide (para além das mortes implícitas na *backstory*); em *Sangue do Meu Sangue*, a morte de Telmo às mãos do revólver de Joca. Ainda regressaremos a outros aspetos visuais da violência no próximo subcapítulo.

A violência que descrevemos tem uma ligação profunda com a questão identitária, como já entrevimos nas formulações de Maffesoli e Girard. Ela tanto sugere uma afirmação individual fracassada, como reitera o *status quo* patriarcal. Nos filmes de João Canijo, podemos observar uma violência sistémica que é realizada pelas figuras de autoridade, que regularmente ativam uma violência preventiva, através de um discurso de poder — como atrás demonstrámos quando assinalámos os diálogos ou as atitudes de afirmação patriarcal — ou através de uma aniquilação das tentativas de subversão. Esta violência é particularmente protagonizada pelos homens e pelos chefes de família contra as mulheres: Marcolino (*Sapatos Pretos*), Adelino (*Ganhar a Vida*), Nélson (*Noite Escura*), Evaristo (*Mal Nascida*) e Telmo (*Sangue do Meu Sangue*). Todos eles atuam tanto pela sua força física, como através de uma constante pressão psicológica e social. Eles tanto marcam fisicamente o corpo das mulheres da família, como decidem o seu destino: por exemplo, tanto Nélson, em *Noite Escura*, como Evaristo, em *Mal Nascida*, impõem a sua vontade no destino futuro das suas filhas; Adelino, em *Ganhar a Vida*, sugere a Cidália um afastamento da comunidade; em *Sapatos Pretos*, Marcolino obriga Dalila a assinar uma hipoteca da casa.

Para além disso, podemos reparar também no que Girard notou sobre a violência infinita: dentro destes grupos familiares, a violência gera nova violência; a vingança gera nova vingança; o ódio está presente em todas as relações dentro da família. Assim, estes modelos familiares parecem seguir a ideia de uma violência recíproca, em que as ações da autoridade patriarcal são repetidas num ciclo que não acaba, aliás como já assinalámos quando dissemos que o modelo narrativo destes filmes termina com o restabelecimento dessa autoridade.

Há, no entanto, uma ambivalência protagonizada pelas mulheres a que já referimos anteriormente. Por um lado, as personagens femininas

dos filmes promovem uma violência contra o paradigma patriarcal dominante: uma violência que designaríamos de *subversiva*, como notou Maffesoli. A repressão de que são vítimas no interior da comunidade ou da família exige, assim, uma explosão emocional — quer ela seja subliminar ou evidente. Por exemplo, em *Sapatos Pretos*, é Dalila que orchestra todo um plano para matar o marido e, logo de seguida, compromete o amante nessa morte. Em *Ganhar a Vida*, Cidália enfrenta tudo e todos: podemos pressenti-lo na manifestação que organiza contra a polícia (violência contra a ordem institucional) ou mesmo quando se sente atraída pela desordem caótica de uma violência juvenil que, a certa altura, irrompe na narrativa.¹³¹ Em *Noite Escura*, Carla enfrenta o gangue russo com uma pistola e antes mesmo é violenta com a irmã, obrigando-a a olhar para a realidade futura (é, aliás, a única que enfrenta o problema). Em *Mal Nascida*, toda a conduta de Lúcia parece imitar o contexto de violência onde está inserida: em várias sequências ela discute de forma excessiva com as outras personagens, utilizando também diálogos grosseiros. Esta subversão é também uma ligação ao melodrama, através das típicas ações-limite, de explosão emocional, protagonizadas pelas mulheres contra o *status quo* da sociedade.

Por isso mesmo, se por um lado as protagonistas se revoltam contra o poder, elas fazem-no a partir de atos imitativos de violência. Não deixa de ser curioso observar que o modelo narrativo da tragédia — amplamente utilizado por João Canijo — é baseado em atos violentos, dentro da família e a partir de padrões simétricos. Vimos isso a partir das considerações de Girard e a constatação da simetria da violência entre as personagens da tragédia grega. Assim também é nestes filmes de João Canijo. O epítome desta relação talvez seja *Mal Nascida*: a violência de Lúcia é exatamente proporcional à violência da mãe e do padrasto; aliás, essa violência imita uma violência ainda anterior, subentendida pelos diálogos, do pai de Lúcia e da violação da sua irmã, já morta. Essa imitação está, aliás, pressuposta no único objetivo de vida de Lúcia: a vingança de um ato passado (a vingança é, para Girard, a exemplificação clara da violência recíproca e interminável). O que ela acaba por conseguir, no final da narrativa. No entanto, com isso não sucede uma afirmação da individualidade, mas antes um desespero das personagens. Note-se, aliás, que o

131 Numa sequência isso é particularmente notório: é noite, e ouvem-se gritos desordenados, assim como janelas partidas e outro tipo de destruição contra a comunidade. Cidália deambula pelas ruas entre o fascínio e o medo daquela desordem.

filme apresenta, misteriosamente, uma criança, que parece assistir a todo o conflito, sugerindo uma propagação da tradição vingativa.¹³² Mas, ao contrário da tragédia, esta violência não resulta na sua monopolização por instituições cívicas.

Há, assim, como que uma imitação dos modelos, precisamente porque as personagens mantêm a sua semelhança mútua, a sua igualdade dentro dos espaços sociológicos onde habitam. De facto, todos os filmes pressupõem essa semelhança entre as personagens: Dalila comporta-se em reflexo da atitude de Marcolino (*Sapatos Pretos*); Cidália rompe com a comunidade, mas a sua ação torna-se negativa na sua própria família (*Ganhar a Vida*); a família da casa de alterne parece viver num regime de equivalências morais: Nélson e Celeste imitam-se, da mesma forma como Carla e Sónia também parecem seguir os modelos do pai (por vezes, até de forma literal, como Sónia, que pinta o cabelo de louro platinado como a mãe) (*Noite Escura*); Cláudia apaixona-se pelo pai, seguindo o mesmo modelo da mãe, e Joca trai o seu chefe, Telmo, da mesma forma como Telmo não respeita a outras pessoas (*Sangue do Meu Sangue*). Esta simetria aponta também para a impossibilidade de alterar o *status quo* através de modelos alternativos. Ou seja, os filmes não propõem novas perspectivas e antes parecem constatar o *status quo* na representação cultural proposta pelo cineasta.

Assim sendo, a questão da violência e do conflito na família pode ser lida através do prisma da identidade nacional e da elaboração que efetuámos no primeiro capítulo. Já entrevimos essa ligação quando falámos da violência sistémica. Na verdade, deve acentuar-se que as estratégias salazaristas de manutenção do poder — como Fernando Rosas demonstrou — implicavam a criação de indivíduos obedientes às estruturas hierárquicas. As figuras da ordem — como o polícia, ou o pai e chefe de família — deviam ser figuras respeitadas e temidas. No entanto, as práticas sociais — como abordámos — sempre mostraram níveis altos de violência dentro da família, também precisamente porque essas figuras de autoridade tinham um domínio amplo sobre aqueles que estavam sob sua influência. Por um lado, a potencialidade da violência estimulava o medo; por outro, se necessário, a violência era aceitável e indiscriminada (ver Casimiro no primeiro capítulo). O exemplo mais claro da transposição das práticas de poder indiscriminado aceites pela

132 Também em *Noite Escura* se pode notar a presença de uma criança, Manuel, que assiste ao espetáculo de destruição da sua família.

ditadura está em *Mal Nascida* e na utilização do curral como castigo para o comportamento insubordinado de Lúcia. Aí conjuga-se a arbitrariedade do poder, assim como o seu extremo de humilhação psicológica: tudo vale no exercício do poder patriarcal.

Neste contexto, e como já assinalámos, a elaboração do conceito da não-inscrição, proposto por José Gil, ilumina as práticas de violência e dialética entre submissão e subversão. Para o filósofo, na sua teorização sobre as mentalidades, a não-inscrição só resulta em violência se há algum valor associado ao processo. Caso contrário — e, na sua opinião, é o que acontece na generalidade — arranjam-se “álibis para não inscrever, criam-se simulacros de inscrições — para que tudo [fique] (...) num meio-termo indefinido”.¹³³ Os filmes de João Canijo jogam-se, precisamente, na conjugação destes fatores: pairam estratégias de passividade e de manutenção das estruturas anteriores — estratégias de “ilusão de liberdade”¹³⁴ —, que precisamente supõem estes simulacros de inscrição: vê-se isso na forma como os filmes mostram a aparência da normalidade — por exemplo, em sequências comunitárias em que a família cria um representação dessa normalidade; ou, de forma mais categórica, num mundo de aparência que é necessário para a existência de uma casa de alterne em *Noite Escura*: é uma noite de simulacros de vida e de afetos. No entanto, a violência revela esses simulacros, originada por acontecimentos dramáticos que são associados às vidas das famílias. São esses acontecimentos-limite que potenciam o confronto e desaguam em não-inscrições violentas.

Assim, a violência dos filmes de João Canijo pode ser entendida não só como constatação do *status quo* como sugerimos acima, mas também como encenações do conflito no interior do imaginário cultural. Por um lado, parece óbvio que estes filmes prolongam estratégias de dominação patriarcal e a estrutura salazarista da família; por outro, os novos tempos sociais estimulam novas visões de mundo, sobretudo das personagens femininas. No entanto, a sua violência subversiva não é suficiente para contrariar a força das mentalidades e a violência sistémica parece manter a sua preponderância. A simetria das posições — de que nos fala Girard — também nos ajuda a entender que o passado violento continua a ensombrar o presente e mesmo as estratégias subversivas são, no entanto, um reflexo dos comportamentos anteriores. Esta ideia de *semelhança* na violência (Girard) fornece também um comentário à identidade nacional,

133 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 50.

134 Gil, 54.

já que coloca as personagens no mesmo nível das mentalidades salazaristas, isto é, repetem ciclicamente as estratégias de poder. Por isso, a não-inscrição de José Gil permite-nos entender a forma como as comunidades onde as famílias se inserem preferem manter o *status quo* à custa da falta de afirmação individual. Olhando pelo prisma de Eduardo Lourenço, diríamos que a ação das protagonistas é violentamente recalçada, criando uma ilusão do “viver habitualmente”. Isso pode ser cabalmente entrevisto em várias imagens finais dos filmes de Canijo, cujo caso paradigmático é *Noite Escura*, em que, após as mortes da família, os créditos surgem ao mesmo tempo que alternadeiras dançam (e o negócio do alterne continua).

Esta dialética que ensaiamos é comparável ao modelo narrativo construído em *Fantasia Lusitana*: entre a aparência forçada de uma idealização, e a realidade bruta e cruel. Por isso, os filmes de ficção também constroem um modelo narrativo que está entre o imaginário português idealizado (os brandos costumes) e a sua subversão/dominação (a violência).

O papel do incesto na violência familiar

Torna-se importante adicionar à análise que fizemos até aqui, um pormenor narrativo que acentua a degradação familiar e a violência interior que sobressai dela, apesar da máscara de normalidade, que designaríamos como corroída, já que se sustenta numa estrutura de poder que gera a violência. E é mais uma camada de interpretação que nos permite olhar para a identidade nacional a partir do prisma da violência. Trata-se da utilização do incesto como evidência de práticas sociais perversas na família, de onde resulta um evidente significado simbólico. Para René Girard, na sua análise antropológica, o incesto faz parte do fenómeno da violência, porque ele potencia uma rivalidade entre a família, sobretudo dos irmãos na luta pela “mãe” e pelas “irmãs”.¹³⁵ Daí que o incesto faça parte de um conjunto maior de proibições que tem como objetivo prevenir a violência. Aliás, o incesto faz parte do assunto mais lato da sexualidade, cujo perigo de degenerar em violência obriga a existência de vias “legitimadas” (como o matrimónio). As proibições “servem uma função básica”: “elas mantêm uma espécie de santuário no coração da comunidade, uma área onde um

135 Cf. Girard, *Violence and the Sacred*, 212, 219–21.

mínimo de não-violência essencial para a sobrevivência das crianças e o património cultural da comunidade é (...) ciosamente preservado”.¹³⁶ A proibição do incesto é, assim, uma regra que pretende prevenir a violência recíproca. Também Kathleen Rowe Karlyn discute o incesto, desta feita no cinema americano.¹³⁷ Apesar da delimitação, a autora explica como o quadro conceptual do feminismo, a partir dos anos 80, vê o incesto como manifestação da “regra da autoridade patriarcal dentro da família”.¹³⁸ Desta forma, o incesto é apresentado como um abuso de poder violento no interior do núcleo familiar.

Nos filmes de João Canijo, o incesto pode tanto surgir na diegese, como a partir de um trauma passado que existe desde a história anterior à narrativa fílmica. A sua prática ocorre ou é insinuada em quase todos os filmes do cineasta, e é particularmente insistente na relação entre pai e filha.

- *Filha da Mãe*: Maria tem uma família sem pai. Ao longo da narrativa percebemos que Álvaro, entretanto chegado do Brasil, poderá ser seu pai ausente. Numa primeira conversa, Júlia nega isso: ela terá abortado o filho que esperava dele. No entanto, a forma como Júlia aborda a paternidade de Maria é sempre ambivalente. Da mesma forma, é ambivalente o desejo de Maria em relação a Álvaro: quer seja por uma figura de afeto paterna, ou um desejo sexual por um parceiro masculino. Entretanto, Júlia diz a Álvaro que ela é sua filha, mas isso não impede o relacionamento sexual entre ele e Maria. Não fica claro nunca se eles concretizaram esse desejo — a cena fica-se por uma tentativa frustrada do ato sexual, seguida de uma elipse para o dia seguinte — ou mesmo se eles são pai e filha. No entanto, a sugestão do incesto está presente, e é o motivo para a enigmática cena final, quando Júlia dispara sobre Álvaro.
- *Ganhar a Vida*: Como dissemos, o filme baseia-se na morte inicial do filho de Cidália, uma ausência que a mãe parece não conseguir ultrapassar. Essa falta, depois de um longo percurso atribulado de subversão contra a polícia e a comunidade portuguesa,

136 Girard, 221.

137 Kathleen Rowe Karlyn, “‘Too Close for Comfort’: American Beauty and the Incest Motif”, *Cinema Journal* 44, no. 1 (2004): 69–94.

138 Karlyn, 75.

culmina numa aproximação entre Cidália e Orlando, um rapaz, luso-francês, emigrante de segunda geração, que tem um relacionamento conflituoso com as raparigas portuguesas. Em última análise, perceberemos que Orlando terá morto o filho de Cidália, mas em duas cenas há a sugestão de um desejo entre ambos. Numa delas, Cidália faz os curativos de feridas que Orlando tem na cara e começa a beijá-lo. Por um lado, são beijos dados como se ele fosse seu filho, mas, por outro, a sucessão do afeto sugere outra coisa. A cena não evolui porque, entretanto, Alda surpreendo-os e Cidália foge. A ambivalência entre mãe e parceira é também sentida noutra cena, em que Cidália dança com Orlando durante uma festa da comunidade. Mais uma vez, é difícil concluir a sua relação sexual, mas há, pelo menos, uma sugestão da proximidade entre ambos. Para além disso, mais tarde, Cidália diz a Adelino que teve uma relação sexual com Orlando, acelerando a separação entre ambos (embora a narrativa fílmica nunca concretize essa traição).

- *Noite Escura*: O incesto torna-se mais evidente em *Noite Escura*, sobretudo despoletado pela relação intensa entre Néelson e Carla (pai e filha). É óbvio que Carla sente uma atração pelo seu pai, embora estejamos num contexto social sexualizado (a casa de alterne). No entanto, esta relação implícita atinge o clímax numa cena em que os dois se juntam e Carla faz mesmo sexo oral ao pai, depois de o beijar repetidamente. No diálogo que têm entre ambos, ela trata-se como “Pita” e continuamente tem sinais de afeto sexual. Néelson diz mesmo: “Gosto mais de ti [Carla] do que tudo na vida”. Os dois acabam por ser surpreendidos por Sónia e, apesar do pai ficar atrapalhado, Carla não se importa com o sucedido.
- *Mal Nascida*: Na narrativa anterior ao filme houve um trauma, que se torna evidente através de diálogos: a morte do pai e da irmã de Lúcia. Segundo a versão de Adelaide, a filha terá morrido de um aborto, ficando grávida devido às relações que o pai a obrigava a ter com ele. Mas o próprio filme exhibe também uma cena bastante ambivalente, ao mostrar uma relação sexual entre os irmãos, Lúcia e Augusto. Depois de ele se ter revelado como irmão, ambos regressam a casa. Aí, e depois de uma discussão sobre o homicídio que planeiam, os dois envolvem-se sexualmente — significativamente na cama dos pais — embora Lúcia resista

aos avanços de Augusto, chegando mesmo a bater-lhe. Apesar disso, Augusto prossegue o ato sexual, de forma violenta. Antes mesmo do ato sexual, Lúcia diz a Augusto: “Tu não nasceste dela. Tu nasceste de mim”, reforçando um ambivalente laço maternal entre ambos e acentuando a ideia de um incesto.

- *Sangue do Meu Sangue*: Na verdade, o filme baseia parte da sua estrutura dramática num caso de incesto: Cláudia envolve-se, sem saber, com o seu pai, o médico Alberto. É Márcia, mais tarde, que revela essa condição a Alberto, escondendo a verdade de Cláudia, que nunca saberá que teve relações sexuais com o pai. Aliás, Cláudia fará mesmo um aborto de um filho que esperava dele. Para além disso, pode sugerir-se que entre Joca e Ivete — tia e sobrinho — há também uma tensão sexual.

O incesto surge nos filmes como um sintoma patológico da disfunção das relações familiares e da hiperbolização do seu fechamento. Isso é particularmente notório em *Mal Nascida*, por exemplo, já que os personagens estão num local geográfico claustrofóbico (o interior rural), sem saída. Também relacionando este aspeto do incesto, Carolin Overhoff Ferreira considera que *Noite Escura*:

Vai para além de uma acusação de uma total falta de valores morais e éticos (o envolvimento do pai em negócios ilícitos, a sua dependência de estruturas criminosas estrangeiras, e a ausência emocional da mãe), sugerindo que os valores não estão inexistentes mas patológicos [o incesto], porque as próprias filhas reconhecem a ordem simbólica patriarcal através do seu desejo mútuo e perverso de auto-destruição.¹³⁹

Neste sentido, o incesto é uma outra face da violência, acentuando a arbitrariedade da estrutura de poder patriarcal e a claustrofobia dos núcleos familiares. O incesto é também uma forma de subversão, mas que resulta numa agressão à própria família. Isso acontece, por exemplo, com a relação que Cidália, em *Ganhar a Vida*, tem com Orlando. Este envolvimento resulta na substituição simbólica do filho morto, e daí poder falar-se de um incesto simbólico. Por um lado, a aproximação de Cidália pressupõe uma substituição afetiva, mas por outro, ela sugere, até no

139 Ferreira, “Noite Escura”, 237.

contexto da narrativa — se tivermos em conta as sequências posteriores —, uma ofensa à família e à sua passividade. É aliás a revelação desta relação que serve de detonador do fim do núcleo familiar e da partida de Adelino, com o filho, para Portugal.

Em certo sentido, o incesto, enquanto paradigma dominante das histórias, reforça um sentimento de desestruturação violenta das famílias e uma dificuldade em assumir identidades estáveis. Neste sentido, parece-nos que, mais do que uma leitura psicanalista ou psicológica — que dissertou longamente sobre o papel do incesto —, no caso destes filmes, o incesto deve ter uma leitura cultural e identitária, levando em conta o universo de violência em que estes filmes estão submersos. Uma violência que, assim, se estende a uma generalizante ausência de valores e que representa uma indefinição da identidade ou mesmo uma perpetuação das estruturas de poder do passado.

Tentámos esboçar, ao longo deste subcapítulo, uma complexidade de abordagens, relacionando aspetos narrativos dos filmes de João Canijo com diversas tradições culturais. Esboçámos uma proposta para o imaginário destes filmes, que dialogam com outras representações culturais portuguesas e criticando certos aspetos de um senso comum sobre a identidade nacional. A partir de *Fantasia Lusitana*, percebeu-se que João Canijo pesquisou o argumentário da propaganda salazarista, concluindo que o regime inculcou uma imagem idealizada da identidade portuguesa: um povo ordeiro, pacífico e feliz. A revelação dessa aparência suportou-se no registo paradoxal do filme, quando se dá voz a refugiados estrangeiros que visitaram Lisboa: a sua visão era negra, sobre um povo inculto e irrealista. Esta dupla perspetiva — entre a idealização e as práticas sociais — acompanhou-nos também nos filmes de ficção. Propusemos uma análise à dimensão narrativa, a partir da centralidade na família, observando dois momentos desta filmografia: um primeiro, com os dois primeiros filmes, que nos mostram protagonistas pós-adolescentes com dificuldades em definir a sua identidade; e um segundo, com os filmes restantes, em que propusemos um modelo narrativo: a afirmação das protagonistas, em famílias marcadas pela desestruturação, não é possível, mesmo depois das suas tentativas. Neste sentido, observamos como a família é um lugar claustrofóbico que simula práticas de afetividade e castra a vida social ativa.

Num passo seguinte, propusemos também uma proposta global do imaginário de Canijo a partir de uma dramaturgia da violência. Considerando que a presença da violência nestes filmes é um comentário incisivo à identidade nacional e ao estado do país, observámos como há uma

notória intertextualidade com a tragédia grega — explicitamente adaptada pelo autor — mas também com o melodrama americano. Olhando estas diferentes tradições, percebemos como a violência revela problemas identitários e esclarece a inexistência de instituições que a monopolizem (como na tragédia), instituindo valores cívicos. Neste contexto, esta dramaturgia também expõe uma sociedade patriarcal, que simula a autoridade imposta pela mentalidade salazarista e que tem um forte impacto na sociedade portuguesa contemporânea. Por isso mesmo, as mulheres são sacrificadas e violentadas nestes filmes. A clivagem de género e a explosão emocional do melodrama, utilizado por Canijo, também forjam um comentário sobre a identidade nacional.

Em resumo, o imaginário cultural de João Canijo, exposto pelos filmes, pelas relações intertextuais, e por um modelo narrativo, mostra como a família é um lugar de simulacros de afetividade, mas que, continuamente, reforça uma inexistência de um espaço público livre, castrando a afirmação individual. As estratégias de passividade demonstram, portanto, como o poder patriarcal, mesmo que em desestruturação, confirma uma generalizada “não-inscrição” nas mentalidades e uma permanente relação entre uma realidade recalcada e o regresso desse recalcado. Depois desta análise narrativa ao imaginário construído pelo cineasta, vamos dedicar-nos à análise estética dos filmes, procurando perceber como dialogam com a narrativa e a identidade nacional.

3. A IDENTIDADE NACIONAL NOS FILMES DE JOÃO CANIJO: A DIMENSÃO ESTÉTICA

Acabamos de proceder a uma análise narrativa dos filmes de João Canijo e ao seu diálogo entre um imaginário cultural que a sua filmografia constrói acerca das representações culturais portuguesas. Nesta análise, destacámos a importância do núcleo familiar e do interesse do cineasta em revelar, através da narrativa, a violência de uma sociedade baseada numa mentalidade de não-inscrição, ofuscando a comunidade cívica e os seus valores. Estudando as influências que o realizador cita — a tragédia grega e o melodrama — demonstrámos como ele procura desmistificar a representação da identidade nacional dos “brandos costumes”, evidente em certas representações culturais portuguesas como as *atualidades* utilizadas por Canijo em *Fantasia Lusitana*. Estes aspetos narrativos, contudo,

não trabalham de forma isolada, entrelaçando-se com os aspetos estéticos da sua obra. É importante, portanto, proceder também a um levantamento desses elementos e das suas especificidades. Queremos investigar se a sua estética consubstancia as ideias levantadas na dimensão narrativa, com as suas estruturas, e que desenvolvimento foi procedendo ao longo destes sete filmes de ficção. Também nos interessará entender o método de aproximação do cineasta à realidade social em que se insere, tanto do ponto de vista da representação cinematográfica como do trabalho específico com os atores.

A dimensão estética dos filmes do realizador é bastante marcante, apresentando uma via particularmente original dentro do cinema português — embora partilhando características com outros filmes no contexto do cinema mundial. Procuraremos, ao longo deste subcapítulo, organizar a nossa discussão à volta de questões decisivas desta vertente. Em primeiro lugar, iremos perceber a forma como João Canijo se relaciona com os lugares a filmar, tanto do ponto de vista geográfico como da construção das personagens. Ambos pressupõem um determinado método de aproximação e de investigação cultural dos espaços sociológicos que são incluídos nos filmes. Num segundo momento, pretendemos discutir blocos temáticos que surgem da análise estética: o *kitsch*, a cultura *pop* e o excesso; um mundo sombrio e excessivo; a opressão e a claustrofobia da casa de família (incluindo alguns elementos predominantes como a televisão e as relações religiosas); e a ideia de um quotidiano banal. No final da análise destes diferentes blocos, também estudaremos a questão da violência — que tem sido decisiva neste livro — de um ponto de vista estético. Para além disso, procederemos ainda a uma discussão entre os filmes e a decisiva questão do realismo cinematográfico, com o qual o cineasta dialoga. Para conseguirmos discutir estas questões, teremos que fazer uma introdução ao debate, complexo por natureza, acerca do realismo no cinema.

Sobre o realismo no cinema

O realismo é uma questão central no interior da história do cinema português. Nessa história opuseram-se duas práticas cinematográficas entre o *novo cinema português* e o cinema contemporâneo. Podemos entrever uma inundação do presente quotidiano nos filmes mais recentes; mas podemos também conceber o *novo cinema* sob o prisma da realidade

exposta através da desocultação do aparato cinematográfico e da invisibilidade narrativa. Pressupõe-se, nestes dois modelos, que a questão do realismo é central para o entendimento das mudanças operadas no cinema português. Consideramos que João Canijo é um exemplo paradigmático dessas mudanças. Para além disso, julgamos decisivo entender a construção cinematográfica dos filmes que analisamos sob o prisma do realismo, que tentaremos confrontar com a discussão já encetada sobre a dramaturgia de violência, baseada no melodrama e na tragédia grega.

O realismo é um termo de significação complexa, sobretudo no cinema, já que a sua reprodução técnica assume um grau de reflexo da realidade mais premente do que qualquer outra arte (até mais do que a fotografia a que falta o fator *tempo*). Para além dessa especificidade, o cinema também partilha algumas mudanças estruturais da arte dramática que são, no seu âmago, muito próximas daquelas que analisamos no âmbito do melodrama. Na história do drama e das suas transformações, Raymond Williams analisa as mudanças operadas sobretudo na criação do drama burguês do século XIX.¹⁴⁰ Para o autor, essas alterações traduzem-se no modelo do “realismo dramático burguês”, em que as “três ênfases que são, com frequência, descritas como realismo, são o secular, o contemporâneo e a tensão social”.¹⁴¹ Assim, por um lado, o realismo aparece como modelo na passagem das personagens da tragédia grega (de estatuto elevado) para as pessoas comuns (a audiência partilha o estatuto social do que é representado); por outro, as ações são desenvolvidas no tempo presente (contemporâneo da audiência) e permitem uma identificação; e, finalmente, a ação dramática é desenvolvida nos termos humanos, perdendo o carácter divino e metafísico da tragédia.¹⁴² Para além destas transformações históricas, Williams faz uma distinção entre naturalismo e realismo, considerando que este último se distingue porque associa um método particular (a observação da realidade) com uma intenção, que o autor associa a uma dinâmica da realidade que está sob a sua aparência.¹⁴³ Williams também sugere, e analisa com detalhe num caso de estudo, que a televisão se ocupa desta “extensão social”, alargando-se a classes mais baixas que ainda estavam privadas de “existência” no caso do drama burguês.

140 Raymond Williams, “A Lecture on Realism”, *Screen* 18, no. 1 (março, 1977): 61–67.

141 Williams, 65.

142 Williams, 63–64.

143 Williams, 65.

A questão do realismo no cinema coloca-se também de uma perspectiva histórica, sobretudo nos debates centrais dos estudos fílmicos desde a década de 70. A teoria de cinema tem discutido o realismo a partir do contraste entre as posições de André Bazin ou Siegfried Kracauer — que formularam o carácter ontológico e indexical da imagem cinematográfica — e a desconstrução operada nos anos 70, através da revista *Screen* e o seu debate sobre o aparato cinematográfico e a impossibilidade realista *baziniana*, em favor de um modelo anti-ilusionista *brechtiano*. Este debate, contudo, tem sido revisto nos últimos anos.¹⁴⁴

Na sua teorização do realismo, André Bazin¹⁴⁵ debate as transformações da arte cinematográfica com a ascensão do neorealismo como o cinema mais prestigiado do pós-guerra. Para o autor, o cinema devia assumir a sua condição ontológica de reprodução da realidade — em contraste com outras artes, como a pintura — sobretudo em relação à duração do tempo, isto é, a representação das coisas é assumida de forma não mediada pelo cinema e pela fotografia.¹⁴⁶ Neste contexto, e colocando o neorealismo italiano como movimento cinematográfico que assume esta característica ontológica, Bazin recusa os efeitos da montagem — pelo menos, tanto aqueles da narrativa invisível do cinema americano, como os da montagem intelectual do cinema soviético — para se concentrar em dispositivos cinematográficos que devolvam a representação do mundo através da *mise-en-scène*: a profundidade de campo e o plano-sequência.¹⁴⁷ Para Bazin, estes métodos permitem o olhar despojado do mundo e “integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituíra insidiosamente por tempo intelectual e abstrato”.¹⁴⁸ Para além disso, para o autor — e sobretudo olhando para o neorealismo italiano — há uma necessidade de encontrar o realismo nos filmes a partir de características como: adesão à atualidade social; utilização de atores amadores com atores profissionais; movimentação de câmara (*travellings*, panorâmicas), que procure observar o espaço e

144 Cf. Lúcia Nagib and Cecília Mello, “Introduction”, in *Realism and the Audiovisual Media*, ed. Lúcia Nagib and Cecília Mello (London: Palgrave Macmillan, 2009), xvi–xix; Thomas Elsaesser, “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”, in *Realism and the Audiovisual Media*, ed. Lúcia Nagib and Cecília Mello (London: Palgrave Macmillan, 2009), 5–6.

145 André Bazin, *O Cinema: Ensaios* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1991).

146 Cf. Bazin, 19–24.

147 Cf. Bazin, 76–79; Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism* (London and New York: Continuum, 2011), 7.

148 Bazin, *O Cinema: Ensaios*, 81.

as personagens; iluminação natural (ou pouca expressão da iluminação artificial); desvalorização do enredo; utilização de cenários reais; a improvisação¹⁴⁹. De acordo com Bazin, este “realismo” dos filmes italianos pressupõe a centralidade nos “factos-imagem”, que é, na verdade, um respeito pela realidade, por aquilo que a câmara observa:

uma densidade particular do cenário e dos homens, [descrevendo] (...) uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual ela esta imbricada; [observa-se também] a sutileza e a agilidade dos movimentos da câmara [dos] espaços estreitos e atravancados, [e] a naturalidade do comportamento de todos os personagens que entram no campo.¹⁵⁰

Para a observação deste realismo do mundo, Bazin também advoga uma sensibilidade ao imprevisto e um peso dramático equivalente dos vários acontecimentos do filme, que possam conduzir a uma certa ambivalência e mistério do real,¹⁵¹ precisamente porque escapam a um determinismo narrativo.¹⁵²

Apesar da teoria de André Bazin, como assinalámos, ter sido criticada, nos últimos anos, os estudos fílmicos têm proposto um “novo realismo”¹⁵³, a partir do cinema do mundo e de um conjunto de novos autores, recuperando algumas das suas ideias. Como assinalam Nagib e Mello, este regresso ao realismo tem como ponto de partida o manifesto dinamarquês *Dogma*,¹⁵⁴ na segunda metade da década de 90 e que se propaga a várias novas vagas, sobretudo na América do Sul e na Ásia, e que utiliza a tecnologia digital como “facilitador da gravação em lugares e com personagens reais, assim como meio de expandir a

149 Cf. Bazin, 247, 249, 267, 276.

150 Bazin, 254.

151 Bazin, 79, 268; cf. Leighton Grist, “Whither Realism? Bazin Reconsidered”, in *Realism and the Audiovisual Media*, ed. Lúcia Nagib and Cecília Mello (London: Palgrave Macmillan, 2009), 22.

152 Ivone Margulies, “Bodies Too Much”, in *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, ed. Ivone Margulies (Durham and London: Duke University Press, 2003), 3.

153 Cf. Ivone Margulies, ed., *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema* (Durham and London: Duke University Press, 2003); Lúcia Nagib and Cecília Mello, eds., *Realism and the Audiovisual Media* (London: Palgrave Macmillan, 2009).

154 Nagib e Mello, “Introduction”, xiv–xv; cf. Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, 7.

aplicação de técnicas tradicionalmente identificadas com o realismo, como o plano-sequência”.¹⁵⁵ Assim, por um lado, este novo realismo organiza-se a partir de uma nova tecnologia, mas, por outro, também se propõe como uma nova teoria — como aliás exemplifica Thomas Elsaesser¹⁵⁶ — de um cinema corporal, em que não apenas o olhar, mas todos os outros sentidos são convocados para uma relação entre o cinema e o espectador. Para o investigador alemão, esta “mudança ontológica” pressupõe um ceticismo em relação ao visível e o “novo realismo” participa de uma “renovação do interesse e reinvestimento no «corpo», os «sentidos», pele, taticidade, toque, e o háptico, o que corresponde na filosofia e na neurociência à ideia de «mente corporizada» [embodied mind]”¹⁵⁷. Para além disso, este novo realismo que a tecnologia permite tem acentuado, em vários quadrantes geográficos, uma nova vontade de um realismo observacional que mistura os géneros ficcionais e documentais e que se armadilha das estratégias *bazinianas* do realismo cinematográfico (plano-sequência e a utilização do tempo como qualidade intrínseca desse realismo), que se submerge num quotidiano banal¹⁵⁸ e que utiliza estratégias das câmaras digitais *amadoras*. Este novo realismo ocupa-se assim de uma geografia política, implicando a “afinidade do realismo com assuntos sociais”.¹⁵⁹

Talvez seja útil estabelecer categorias genéricas em que possamos ver como o real é articulado pela arte e pelo cinema. A distinção entre regimes da arte operada por Jacques Rancière¹⁶⁰ talvez possa iluminar a questão do realismo no cinema. Para o filósofo, a tradição ocidental comporta três regimes distintos e, nesta elaboração, é sabotado o conceito de modernidade para se propor uma alteração do regime representativo para o regime estético das artes. No caso do primeiro, observa-se uma categorização hierárquica de modos de fazer, sobretudo através de uma ideia mimética do real.¹⁶¹ Essa *mimésis* é que organiza o real e o submete a categorias normalizadas através de modos de ficção. No caso do novo regime estético

155 Nagib e Mello, “Introduction”, xv.

156 Cf. Elsaesser, “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”.

157 Elsaesser, 5–7.

158 Richard Porton aponta por exemplo nos filmes de Mike Leigh a sua insistência na monotonia da vida quotidiana, in “Mike Leigh’s Modernist Realism”, in *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, ed. Ivone Margulies (Durham and London: Duke University Press, 2003), 171–72.

159 Margulies, “Bodies Too Much”, 13–14.

160 Jacques Rancière, *Estética e Política: A Partilha Do Sensível* (Porto: Dafne Editora, 2010), 21–33.

161 Rancière, 23–24.

das artes, essa categorização é posta em causa, já que dissocia a arte “de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia nos temas, dos géneros e das artes. O que implica destruir a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte de outras maneiras de fazer, separando as suas regras da ordem das ocupações sociais.”¹⁶² O que também é interessante, no regime estético, é que, apesar de toda a desconstrução pictórica do modernismo, para Rancière a recusa de *mimesis* não é uma recusa da figuração:

O (...) momento inaugural [deste regime] foi frequentemente denominado realismo, o que não significa, de modo algum, uma valorização da similitude, mas sim a destruição dos parâmetros dentro dos quais ele funcionava. O realismo romanesco é, antes de mais, a destituição das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adopção de um modo de focalização próximo ou fragmentado que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeados racionais da história.¹⁶³

Neste contexto, e utilizando também Jacques Rancière como ponto de partida, Lúcia Nagib utiliza estes dois regimes para dar conta dos modos de “apresentação” [presentational] (o regime estético) e de “representação” (o regime representativo).¹⁶⁴ Em certo sentido, o modo de *apresentação* pressupõe uma “produção de realidade” (e não apenas a sua reprodução), a partir de um “cinema eminentemente físico, e por isso expositivo e exibicionista, que rejeita verdades à priori de forma a acomodar o risco, o acaso, o contingente histórico e o real imprevisível”.¹⁶⁵ O que Nagib comenta, a este propósito, é a participação ativa do autor na sua obra, por meio da sua absorção do real na sua ambivalência.

Apresentamos as últimas discussões sobre o realismo, assinalando um novo interesse, durante os anos 90, com um “novo realismo” que procura aceitar, nas suas práticas de produção, os novos meios digitais. Ao contrário do que poderia parecer, a questão do realismo colocada por Bazin mantém-se pertinente na nova era digital, sobretudo porque o conceito que ele apresenta e que foi sendo reformulado nos discursos que

162 Rancière, 25.

163 Rancière, 26.

164 Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, 4–6.

165 Nagib, 8.

apontámos, é uma ideia de produção da realidade a partir da atitude do cineasta perante o mundo que o rodeia. Consideramos que a questão do realismo é fulcral no discurso cinematográfico de João Canijo. Partimos, portanto, agora para essa análise, olhando para o específico visual e sonoro dos últimos filmes de ficção. No entanto, antes mesmo de nos abalancharmos a essa discussão, pretendemos observar o método do cineasta relativamente à filmagem dos lugares e das personagens utilizado desde *Sapatos Pretos*. Consideramos que este processo aponta para um método próprio do realizador, já que ele implica uma certa análise da realidade e um olhar cinematográfico que impõe essa análise também às estruturas narrativas.

Um método de aproximação e investigação

Antes de uma análise das imagens e sons do grupo de filmes, consideramos ser muito importante clarificar alguns pressupostos metodológicos do cineasta e que resultam na escolha de determinados contextos sociológicos, a partir de locais específicos e na forma de construção das personagens pelos atores. De certa forma, essa é uma primeira escolha da *mise-en-scène* e que determina a construção do imaginário cultural de João Canijo. Esta pesquisa acentua uma dimensão documental que se entrelaça com a dimensão ficcional, e que resulta num método processual essencial ao desenvolvimento artístico dos filmes. O envolvimento com o real que este processo estimula permite também aceder aos seus diversos aspetos e ambivalências. Sigamos, portanto, para um esclarecimento deste método, a partir de dois núcleos: os lugares e as personagens.

A aproximação aos lugares

Do nosso ponto de vista, o realizador escolhe lugares singulares, e essa é a primeira procura para lidar e criar também um imaginário daquilo que é considerado popular. A escolha — e depois a sua construção cinematográfica — não é, de todo, ingénuo e procura estabelecer um diálogo cultural entre certos aspetos temáticos, que já abordámos, e uma realidade “documental”. Estas características são reforçadas pelo método de construção do argumento e de pré-produção do filme: o realizador pesquisa ativamente em diferentes locais para construir um *retrato* dessas geografias

específicas.¹⁶⁶ O que ressalta destas comunidades é, por isso, a construção de um imaginário onde são destacados comportamentos culturais específicos: a forma como as personagens vestem, como falam, quais as formas culturais que adotam, o que comem, como atuam perante as adversidades, como agem em situações comunitárias e que rituais têm. Nestes filmes, os locais construídos — situados em diferentes geografias — são sustentados por diversas características, como a utilização de não-atores, cenários reais, e mesmo rituais comunitários reais. Ou seja, Canijo procura nivelar a construção ao sugerir que se tratam de situações reais e autênticas.

Assim, consideramos que há escolhas geográficas específicas e, apesar das localizações serem diversas, elas podem ser definidas como zonas periféricas, fora das grandes cidades e das suas classes médias, onde domina uma cultura popular. São locais híbridos, em que se misturam alusões ao desenvolvimento urbano, com referências relacionadas com formas de vida mais tradicionais, relacionados com o campo e com o interior rural. É importante, desde já, fazer uma advertência: os dois primeiros filmes não encaixam neste perfil, já que desenrolam parte da sua narrativa dentro da cidade de Lisboa. São filmes do centro — ao contrário do que acontecerá depois —, apesar de ambos terem parte da sua narrativa localizada no exterior da cidade.

Parece-nos evidente que o realizador, dentro dos restantes cinco filmes de ficção, procura ocupar-se de certos locais, que são, no seu entender, paradigmáticos de um imaginário cultural determinado. É possível supor que esta procura revela uma ligação cultural com as representações que assinalámos: o cineasta sabe que nestes locais se propagou uma idealização da identidade nacional, e a sua pesquisa pretende desmascarar essa construção salazarista e a sua “aldeia portuguesa”. De certa forma,

166 Por exemplo, *Sapatos Pretos* evidencia esse método, já que é uma história baseada num caso verídico, descoberto numa notícia nos jornais. A partir daí o realizador desenvolve o seu método de investigação: “O argumento foi escrito depois de uma investigação em que entrevistei os protagonistas. (...) Fui às prisões, falei com toda a gente que consegui encontrar. E a partir da realidade o argumento limitou-se a pôr em forma a recolha da investigação”, cit. in Vasco Câmara, “«Quero Que Cada Vez Mais Se Confundam os Actores com as Personagens Reais» - Entrevista a João Canijo”, in *João Canijo: Portuguese Filmmaker* (Lisboa: Midas Filmes, 2012), 75–76. Noutro exemplo, João Canijo explica como se pôs a par das histórias da noite numa casa de alterne: “[no *Noite Escura*] paguei a meninas para me fazerem relatórios e escreverem histórias da noite do alterne”, cit. in Ribas, “Identificação de Um País - Entrevista a João Canijo”, 118. Finalmente, pode citar-se o documento vídeo que acompanha os extras do DVD de *Sangue do Meu Sangue*, em que podemos ver várias entrevistas a mulheres que habitam no Bairro Padre Cruz.

esse imaginário é consubstanciado pelas estruturas narrativas de que já falámos, mas também outras que derivam das suas escolhas estéticas e que veremos mais à frente. Por isso, interessam ao realizador procurar no interior e não nas cidades, já contaminadas por novos modos de vida. Nestas zonas, Canijo mostra-nos pessoas específicas, tipicamente de classes baixas e com gostos populares. A questão de classe é também importante neste contexto, já que a condição social destes lugares resulta numa submersão em modos de vida que rejeitam o sujeito individual em favor da família e da sua organização patriarcal. Há, assim, como assinalou Luís Miguel Oliveira, uma procura por um Portugal periférico, longe das grandes cidades, que permanece escondido da discussão pública:

Desde *Sapatos Pretos* o cinema de Canijo procura algo de muito específico. (...) simplificadamente, dir-se-ia que essa «coisa de muito específico» se pretende com a vontade de chegar a um retrato do «Portugal profundo», rural, interior, «inestético», filmado *in loco* ou a partir das suas emanações. Mas há algo mais. Não apenas chegar ao retrato, mas partir dele; e partir dele usando-o como matéria para um desenho narrativo que o transcende.¹⁶⁷

Podemos observar, neste grupo de filmes, uma zona de fronteira, onde o passado se cruza com o futuro, isto é, onde os cenários possuem marcas de mudanças, de fusão entre o urbano e o rural ou até de destruição, tendo em conta o que estava e o que, entretanto, surgiu. As localizações são as seguintes:

- Em *Três Menos Eu*, depois de algumas sequências em Lisboa, a ação decorre numa casa à beira-mar, aparentemente isolada.
- Em *Filha da Mãe*, o filme passa-se essencialmente em Lisboa; mas, numa última parte, a ação é transferida para um velho casarão numa quinta, mais uma vez sem ser sinalizada a sua localização.
- Em *Sapatos Pretos*, a narrativa desenrola-se em Sines, uma pequena cidade industrial onde se localiza a maior refinaria do país; é um local próximo de Lisboa (a sul), aonde a protagonista se desloca algumas vezes. A presença da refinaria resulta numa paisagem metalizada — os tubos industriais que permitem a circulação do petróleo —, e onde se pode ler uma metáfora da sujidade,

167 Luís Miguel Oliveira, “Cheira a Morte”, *Público - Ípsilon*, 22 de outubro, 2004, 21.

que contamina as personagens e os seus comportamentos. Esta paisagem pode também ser lida como um certo imaginário do país.

- Em *Ganhar a Vida*, a narrativa é centrada numa comunidade portuguesa, na *cit * de Villeneuve-Saint-Georges, um *banlieue* de Paris; isto  , um subúrbio da grande cidade, onde a comunidade portuguesa vive fechada sobre si mesma. O cenário   caracterizado por prédios altos, enclausurando o espaço c nico que não possui *horizonte*. Para além disso, as personagens estão sempre em interiores, fazendo os trabalhos complicados (limpezas, constru o civil), que mais ninguém quer fazer. O tom do filme   escuro, caracterizando o local como feio e pouco agradável.
- Em *Noite Escura*, a história passa-se numa casa de alterne, localizada numa terra de ninguém, algures no interior de Portugal (propositadamente, em nenhum momento   designada a geografia do local); a casa de alterne pode ser lida, simbolicamente, como um lugar subterrâneo onde se vislumbra a podridão interior nacional.
- *Mal Nascida* desenrola-se em Codessos, uma aldeia no interior de Portugal, em Tr s-os-Montes; a aldeia rural do filme   vista a partir de um inverno chuvoso e a paisagem   contaminada por constru es modernas misturadas com as casas tradicionais (como atrás assinalámos). As personagens apresentam comportamentos primários e arcaicos, e não conseguem sair de traumas passados.
- *Sangue do Meu Sangue* centra-se no Bairro Padre Cruz, um subúrbio altamente habitado de Lisboa, onde as condi es de vida dos seus habitantes são particularmente frágeis. A estrutura arquitet nica dos bairros antigos — pequenos e de constru o minúscula — convive com prédios mais novos, embora de qualidade duvidosa.

Podemos observar nos fotogramas seguintes uma presença simultânea de temporalidades nos locais escolhidos. No primeiro fotograma, em *Mal Nascida*, são evidentes as constru es modernas, de cimento, *em cima* das antigas habita es rurais, feitas de pedra escura. No segundo, podemos notar como, em *Sapatos Pretos*, Sines tem ainda características de vila rural, sobretudo pela sua extensa vegeta o, mas   contaminada com o aparato industrial e met lico dos tubos de petróleo. Finalmente, nos

fotogramas três e quatro, vê-se como, em *Sangue do Meu Sangue*, há uma mistura de velhos bairros de habitação monofamiliar com prédios altos e uniformes, que ocupam a paisagem visual nos genéricos inicial e final. Especialmente nestes dois últimos exemplos, podemos observar como o desenvolvimento urbano esmagou certas formas tradicionais através de um caos habitacional. A modernidade das novas construções, para além desse caos urbano, não auxilia as práticas sociais, que são ainda rurais.

Por isso mesmo, as vivências sociais destes locais estão em crise, com óbvios conflitos entre a convivência de costumes do mundo rural e do mundo urbano que se traduzem na violência que discutimos no subcapítulo anterior.

Em certo sentido, poderemos antever uma difusa continuação de práticas rurais e comunitárias, tais como são apontadas pelos autores que citámos no primeiro capítulo. Isto é, vê-se neste grupo de filmes relações de vizinhança e de proximidade que, no entanto, são intersetadas por novas convivências e conflitos que surgem das mudanças sociais do Portugal contemporâneo. Há, assim, uma escolha deliberada de certos locais, capazes de expor certas práticas comunitárias e certos comportamentos sociais. São lugares híbridos, de fronteira. Esta escolha de lugares confirma a observação de Boaventura de Sousa Santos (ver primeiro capítulo), em que o Portugal contemporâneo é caracterizado por vivências díspares onde se conjugam diferentes estágios da modernidade. De imediato, podemos também observar como estes locais são claustrofóbicos, já que a mistura entre signos do moderno e do tradicional promove um caos urbanístico que resulta no fechamento destas comunidades. Para além disso, estes locais assumem um retrato quase sempre pessimista, já que, à parte os dois primeiros filmes, cada um destes locais se revela como um lugar *sujo* e com condições de vida frágeis. Isso será reforçado pelas estruturas narrativas, como já vimos; e também na sua dimensão estética. O pessimismo está relacionado com um país em mutação, mas onde os comportamentos são primários, revelando uma mentalidade rude e uma certa falta de educação (vemos aqui também a categoria do burgesso proposta por Gil) que promove a violência.

A aproximação às personagens

Neste contexto, será interessante também abordar a forma como João Canijo trabalha a sua narrativa com os atores. Este processo inicia em



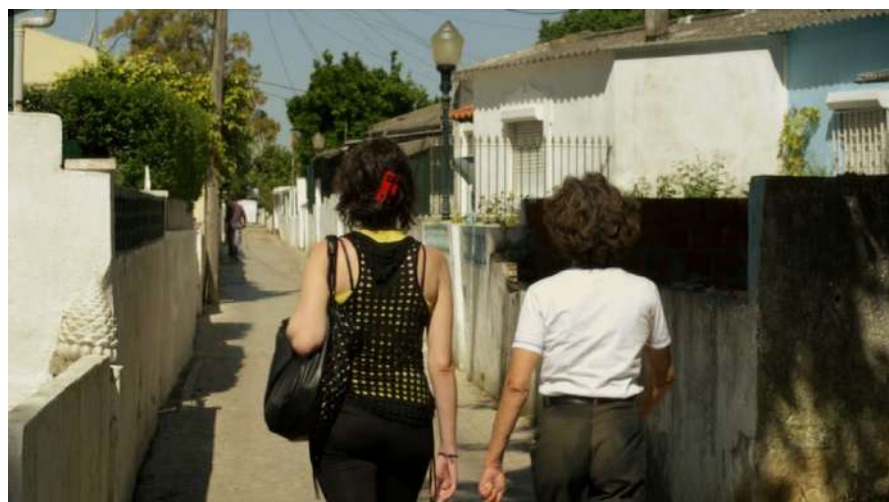
Fotograma 25: *Mal Nascida*



Fotograma 26: *Sapatos Pretos*



Fotograma 27: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 28: *Sangue do Meu Sangue*

fases anteriores à produção, implicando um trabalho de campo nos locais onde serão realizadas as filmagens. Segundo o realizador, os atores devem imiscuir-se com a realidade a ser filmada, procurando absorver comportamentos e atitudes próximos das personagens “reais”.¹⁶⁸ Não se trata de uma imitação, mas sim de um “contágio” a partir de uma realidade e de homens e mulheres que vivem nesses locais: “a imersão num meio particular não se faz por observação nem por imitação: faz-se por contágio”.¹⁶⁹ O método pressupõe a presença dos atores nos locais escolhidos para *viver* nesses lugares e partilhar o dia-a-dia com as pessoas que ali vivem. O contágio intensifica uma dimensão performativa dos atores e uma contaminação do próprio local, a partir de fatores contingentes e imponderáveis. Essa é também uma marca de uma preocupação realista que ainda vamos discutir neste livro, precisamente por se abrir à contingência do real.

Este processo começou, de forma ainda insípida, em *Sapatos Pretos*,¹⁷⁰ mas prolongou-se por todos os outros filmes: em *Ganhar a Vida*, Rita Blanco viajou para o subúrbio de Paris e conviveu com a comunidade portuguesa ali radicada¹⁷¹ — é aliás dessa visita que surge a imagem de Rita Blanco numa missa durante o genérico inicial; em *Noite Escura*, Rita Blanco, Beatriz Batarda ou Anabela Moreira estiveram em várias casas de alterne;¹⁷² em *Mal Nascida*, Anabela Moreira esteve a viver durante vários meses com uma família, precisamente no café onde se passa a narrativa, cuidando dos animais e engordando 25 quilos;¹⁷³ finalmente, em *Sangue do Meu Sangue*, Anabela Moreira esteve no local bastante tempo,¹⁷⁴ enquanto todos os membros da família viveram também na casa onde se

168 Em várias entrevistas, João Canijo acentuou essa procura por um carácter documental na ficção: “Agora já tenho a certeza de uma coisa: cada vez mais quero confundir a ficção com o documental, ou seja, confundir os atores que estão a interpretar as personagens com as pessoas reais que se estão a interpretar a si próprias”, cit. in Ribas, “Identificação de Um País - Entrevista a João Canijo”, 117.

169 Canijo in Ribas, 118.

170 Cf. Câmara, “«Quero Que Cada Vez Mais Se Confundam os Actores com as Personagens Reais» - Entrevista a João Canijo”, 76.

171 Cf. Vasco Câmara, “João Canijo e a Redenção de Rita”, *Público - Y*, 4 de maio, 2001, 8.

172 Cf. Joana Gorjão Henriques, “João Canijo - Chefe Desta Família da Noite”, *Público - Ípsilon*, 22 de outubro, 2004, 20–21.

173 Cf. João Bonifácio, “Anabela Moreira - Disposta a Tudo”, *Público - Ípsilon*, 10 de outubro, 2008, 13.

174 Cf. Kathleen Gomes, “Anabela Moreira, Actriz do Método”, *Público - Ípsilon* (Lisboa: Ípsilon, 18 de junho, 2010), <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=259295>.

passa o filme: Rita Blanco, Cleia Almeida e Rafael Morais.¹⁷⁵ Aliás, é em *Sangue do Meu Sangue* que o método atinge uma maturidade, através de um processo longo, com muito trabalho anterior às filmagens, em que os ensaios e as improvisações vão sendo sucessivamente trabalhados e reescritos com o realizador.¹⁷⁶ Este método de trabalho com atores resulta na intensificação da sua performance — ativamente trabalhada através de ensaios — durante a rodagem. Para Canijo, o ator deve construir a personagem através do contágio do real, mas também com a sua própria individualidade (com as suas emoções e com o seu corpo). Note-se também, neste último filme, que os atores são creditados como coautores do argumento, implicando-os, dessa forma, na criação dos diálogos e dos comportamentos sociais das personagens.

Procuramos ver, durante este subcapítulo, de que forma João Canijo introduz um método de aproximação aos lugares e às personagens. Este método, que é bastante característico do realizador e relacionado com a sua abordagem realista (e que tem sido sempre assinalado, entusiasticamente, na receção crítica dos filmes), pressupõe uma pesquisa intensa dos locais e das vivências das personagens nesses locais. O método pretende possibilitar um conhecimento maior do contexto social e, assim, proporcionar uma abordagem mais autêntica, mais próxima das práticas sociais dos locais onde as narrativas são filmadas. É claro que este método é inter-setado pela ação narrativa e pela estética dos filmes. Partimos agora para a clarificação desta dimensão estética, que já está, obviamente, entrevista na forma como são escolhidos e apresentados os locais, numa primeira definição da *mise-en-scène*. A análise subsequente permitirá esclarecer, com mais detalhe, como essa *mise-en-scène* é depois trabalhada à escala da cena e do plano em relação às temáticas culturais propostas pelos filmes.

175 Cf. Vasco Câmara, “‘Quero Aproximar os Actores das Personagens de Um Documentário’ - Entrevista a João Canijo”, *Público*, 21 de setembro, 2011, 6.

176 Para verificar este método é possível conferir o documentário *Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor*, que João Canijo montou depois de *Sangue do Meu Sangue*, analisando o processo do trabalho dos atores a partir de três cenas do filme. Cada um dos processos nota como os atores foram inventando criativamente a cena sob direção do realizador. Este processo, que, como dissemos, era ainda insípido em outros filmes, foi também ensaiado numa curta-metragem que o realizador produziu em 2007, *Mãe Há Só Uma*, que replica a ideia de ensaios sucessivos até à construção das personagens e das cenas (cf. Câmara, 5).

A identidade nacional através das características estéticas dos filmes

Nos filmes de ficção de João Canijo há um conjunto de decisões cinematográficas — tanto visuais como sonoras — que consubstanciam as questões que fomos levantando até este momento. Vimos, no subcapítulo anterior, de que forma o realizador escolhe e se aproxima dos locais onde vai filmar. Desse processo, ressaltámos a vontade de filmar em *décors* naturais e o método de investigação sobre uma certa realidade sociológica. Depois desse processo, na filmagem propriamente dita e na montagem — que resulta naquilo que vemos no ecrã —, João Canijo opta por determinadas características estéticas que moldam a sua *mise-en-scène*. Tentaremos debater, de seguida, como estas escolhas são propositadas para complementar o imaginário cultural que descrevemos na componente narrativa.

A abordagem que vamos seguir agora procura analisar a identidade nacional a partir do plano estético. Nesse sentido, interessa-nos mais saber de que forma as decisões criativas dizem algo sobre o imaginário construído por João Canijo, do que descrever a cinematografia destes filmes. Por isso mesmo, não seguiremos uma escala “evolutiva”, mas sim tentaremos dar conta das mudanças operadas pelo cineasta durante os vinte e cinco anos de carreira a partir de seus *retratos* de Portugal e das suas mentalidades — e, nesse sentido, haverá uma certa lógica cronológica. No entanto, esta postura epistemológica obrigará a constantes pontes diacrónicas, assim como procuraremos notar recorrências desta cinematografia e da sua relação com a identidade. Podemos, aliás, desde já, clarificar que há mudanças complexas entre *Três Menos Eu* e *Sangue do Meu Sangue* e procuraremos dar conta do que, em diferentes épocas, interessou a João Canijo. Sabemos que estas escolhas terão que estar em diálogo com os seus tempos de produção, mas também com a discussão genérica do realismo no cinema que apresentaremos mais à frente. Dividimos, de seguida, a nossa exposição em características específicas desta dimensão estética, que pretendem focar em aspetos que atravessam diferentes filmes a partir de um imaginário cultural.

Kitsch, cultura pop e excesso

Assinalámos, na primeira parte deste capítulo, como nos dois primeiros filmes de João Canijo se observam personagens com uma identidade ainda

indefinida, pós-adolescentes. Ambos se dividem entre duas localizações distintas: a cidade de Lisboa e outros lugares exteriores. Essa dialética da *mise-en-scène*, como já assinalámos, é importante para esclarecer a instabilidade da protagonista dos filmes. De certa forma, Maria e Rita fogem da cidade, do seu espaço escuro e sentimentalmente perigoso para um ambiente mais confortável, onde ainda podem simular uma certa infantilidade. Por isso mesmo, os filmes promovem uma imagem da cidade de Lisboa nos anos 80, mais adulta e caótica. Essa visão é realizada, sobretudo, à noite, onde acontecem os encontros amorosos e onde se passam coisas perigosas, cujo exemplo máximo é o assalto ao Teatro D. Maria II, em *Filha da Mãe*. De facto, a primeira parte desse filme exhibe uma cidade misteriosa, em que as personagens não podem confiar umas nas outras. Isso reflete-se na cinematografia de imagens noturnas, como está explícito nos dois fotogramas seguintes. Significativamente, em ambos Maria está isolada no enquadramento, reforçando a sua insegurança e solidão.

Para além disso, sobretudo neste seu segundo filme, *Filha da Mãe*, João Canijo começa a trabalhar num registo de excessos da *mise-en-scène*. Este registo, por um lado, deve-se a motivos narrativos — as relações triangulares entre as personagens e as emoções à flor da pele —, mas que resulta numa *mise-en-scène* repleta de elementos visuais a que podemos associar a utilização do *kitsch*: as cores primárias do cenário e da iluminação (sobretudo o vermelho) e a exuberância do guarda-roupa.

É óbvio que devemos relacionar estas características ao melodrama, o que faremos um pouco mais à frente. Além disso, esse excesso é explicável por um exacerbamento das emoções das personagens — Maria não sabe com quem se relacionar: o namorado ou o pai; e as outras personagens têm várias relações triangulares. É, portanto, uma época de exageros e de indefinição, que resultará mesmo em alguns confrontos físicos (há, por exemplo, uma zaragata numa discoteca, na primeira parte do filme). Também algumas personagens secundárias — como Lázaro ou Victor — têm um comportamento exagerado: um é tolo e o outro é desbragado (dizendo muitas asneiras seguidas) e a sua atuação é baseada no *overacting*. Este excesso procura caracterizar uma época — os anos 80 — em que há uma abertura da sociedade portuguesa a novos padrões de comportamento (assinalámos, aliás, esse pormenor, no segundo capítulo deste livro, ao abordar os novos cineastas do final dos anos 80). A sociedade incorpora alguns padrões internacionais da cultura *pop* — há um *boom* da música rock e do crescimento da cultura popular (como a televisão)



Fotograma 29: *Filha da Mãe*



Fotograma 30: *Filha da Mãe*

— e *Filha da Mãe*, sobretudo, instala-se nesses códigos, particularmente de um exagero *kitsch*.¹⁷⁷

Podemos observar essas características em quase todo o guarda-roupa utilizado no filme (e, em especial, o usado pela personagem Júlia) e, com mais detalhe, no primeiro dos dois fotogramas seguintes. Trata-se de um concerto, numa discoteca, com Maria e Lázaro. As suas roupas e as suas aparências misturam estilos e são marcadas pelo exagero das formas, das cores e dos brilhos. Podemos reparar também no peixe pendurado na parede, que assinala uma mistura inusitada e de mau gosto dos elementos do cenário. Também a música — “Coração, Coração”¹⁷⁸ — é de um estilo *pop* e concentra-se, na sua letra, nas traições e emoções complicadas das personagens. Podemos também observar como as atuações das personagens são exageradas (nos dois fotogramas), assim como o vermelho artificial das discotecas.

O tratamento da cor, que já observámos, é, em *Filha da Mãe*, muito importante para estabelecer um contexto da época — a fascinação com a cultura *pop* dos anos 80 — mas também para caracterizar os estados psicológicos das personagens. Por exemplo, nos dois fotogramas seguintes, que correspondem a um movimento de câmara em panorâmica — numa cena que decorre na casa de Álvaro, artista, que constantemente está a pintar as suas paredes — observamos como as paredes da *mise-en-scène* simbolizam aspetos da ligação entre pai e filha. Por um lado, as cores vivas e primárias, como o laranja, o rosa e o vermelho, sinalizam as emoções fortes que ambos atravessam. Por outro, como podemos ver no segundo fotograma, a pintura constante das paredes implica uma sobreposição de camadas, que ilustra a relação entre os dois. A panorâmica revela, aliás, através das cores, a ambivalência da sua afinidade: entre o desejo sexual e a ligação paternal. A cena é também uma consequência de uma noite em que Maria se deita na cama do pai, num misto de afeto e desejo.

177 Entendemos aqui o *kitsch* como a incorporação e a citação de elementos culturais sem a carga simbólica original, como aliás Frederic Jameson considera: “os pós-modernos têm sido fascinados, na verdade, (...) por uma paisagem degradada de material de segunda e do *kitsch*, das séries de TV e da cultura do *Reader's Digest*, da publicidade e dos motéis, dos programas noturnos e dos filmes série B de Hollywood, da assim chamada paraliteratura, com as suas categorias como os romances de aeroporto (...): materiais que já não simplesmente «citam», como Joyce e Mahler terão feito, mas incorporam na sua própria substância”, in *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1992), 2–3. O *kitsch* entra assim na linguagem popular, designando a mistura inusitada de registos, sendo considerada de gosto popular ou mau gosto.

178 A autoria da música é de Manuel João Vieira, um conhecido músico *pop* português.

No segundo fotograma, vemos também que a reconfiguração da relação paternal é estabelecida. Para além disso, estas cenas passam-se numa velha casa senhorial (na segunda parte do filme), marcando este novo estilo *pop* num espaço antigo e secular de uma certa tradição burguesa da sociedade portuguesa.

Esta simbologia cromática aponta para uma outra camada de significação que é acrescentada à narrativa como era comum, por exemplo, nos melodramas de Douglas Sirk. Estas marcas de intertextualidade da *mise-en-scène* são dominantes em todos os filmes, ainda com formulações muito discrepantes. Notáramos já que *Filha da Mãe* trabalha também numa relação de duplicidade com a telenovela, uma vez que Júlia (personagem) é atriz de teatro e televisão e o filme exhibe também uma telenovela por si protagonizada. Este diálogo com uma forma cultural popular assinala a importância crescente do género na televisão portuguesa e, em certo sentido, o filme também assume essa tradição, mas de forma mais sofisticada, através do melodrama. Todas as características que assinalámos, sobretudo ao nível do excesso e da utilização da *mise-en-scène* como significante do drama das personagens, apontam para um diálogo com o género.

Para além disso, o filme assume uma certa falsidade do registo narrativo, através da introdução de um tom de farsa, isto é, de um sentimento de improbabilidade e extravagância da narrativa. Essa ligação com a farsa está presente na duplicação de registos — a narrativa “real”, a peça de teatro encenada e a telenovela que passa na televisão — que perturba o realismo do filme. Aliás, esse tom de farsa parece acentuar-se também pelo facto de, muitas vezes, as personagens olharem de forma direta para o fora de campo, para o espaço atrás da câmara (como se estivessem no teatro) e as suas *performances* serem também exageradas (sobretudo no caso de Júlia), pondo em causa as suas emoções “verdadeiras” (e até a procura da grande questão do filme: será Maria filha de Álvaro?).

Por exemplo, no primeiro dos fotogramas seguintes, ainda se veem as cores fortes que já estavam a ser utilizadas nos exemplos anteriores — vermelho, amarelo, roxo, azuis — tanto nas roupas das personagens, como no cenário. Num plano frontal — como no teatro, com três paredes — esta cena mostra uma teatralização do assassinio de Álvaro, pai de Maria e ex-marido de Júlia. O carácter simbólico da cena reforça a passagem de um modo trágico (já que o filme adapta uma tragédia e acabou de se ver uma morte) para um modo de farsa, até porque *Filha da Mãe* não dá razões evidentes para o que acontece. No segundo fotograma, exemplificamos a



Fotograma 31: *Filha da Mãe*



Fotograma 32: *Filha da Mãe*

insistência num olhar teatralizado, reforçando as emoções exacerbadas e constantemente ridicularizadas pelo próprio filme.

Assim, os exemplos que mostrámos, exibem um certo excesso, que podemos claramente associar ao género melodramático — tanto ao nível da narrativa e das emoções das personagens, como da *mise-en-scène*. Assinalámos como *Filha da Mãe* promove também uma teatralização exacerbada, o que convoca o modo de farsa, já que há uma confusão entre os sentimentos verdadeiros e uma representação dissimulada das personagens. Toda esta construção visual aponta também para uma certa viragem pós-moderna, conceito discutido por Fredric Jameson¹⁷⁹ que apresentaremos em seguida, no cinema de arte: para João Canijo, sobretudo em *Filha da Mãe*, há uma interligação propositada de registos (melodrama, farsa, tragédia), assim como uma evidente colagem à estética *pop*. Vasco Câmara,¹⁸⁰ por altura da estreia de *Sapatos Pretos*, chama mesmo a João Canijo uma “hipótese de cineasta-pop”.¹⁸¹

Como já notámos no capítulo anterior, os dois primeiros filmes de João Canijo resultam de uma postura de rebeldia em relação à tradição moderna do cinema português, apesar da veneração explícita a Manoel de Oliveira — através de um poster de *Francisca* que surge nas paredes da casa em *Três Menos Eu* — que é mais um sinal de intertextualidade cultural quase vazia, porque não há outras marcas do cineasta nesse filme.¹⁸² Esta rebeldia contra o dito moderno é também ela uma característica do pós-moderno, assim como a sobreposição de registos e o tom de farsa que vai de encontro com a ironia típica do *pastiche* de imitação de diferentes tradições. Como nos mostra Fredric Jameson, o pós-modernismo resulta de um movimento de normalização do modernismo e da ascensão da sociedade do espetáculo e de consumo.¹⁸³ Para o investigador, a paródia e o *pastiche* fazem parte integrante deste momento: “tanto o *pastiche* como a paródia envolvem a imitação ou, ainda melhor, o mimetismo de

179 Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Washington: Bay Press, 1983), 111–25.

180 Câmara, “«Não Estou a Fazer Arte, Estou a Fazer Um Filme» - Entrevista a João Canijo”, 3.

181 Diz Vasco Câmara: “Depois desse vácuo [de oito anos], (...) [*Sapatos Pretos*] é a hipótese de renascimento. Confirma-se um olhar invulgar — um cinema impuro; Canijo, hipótese de cineasta-pop — que já se evidenciava em filmes, hoje injustamente subvalorizados, como *Três Menos Eu* e *Filha da Mãe*” (Câmara, 3).

182 E o próprio cineasta assume uma recusa de filiação em outras figuras do cinema português, Canijo in Câmara, “«Quero Que Cada Vez Mais Se Confundam os Actores com as Personagens Reais» - Entrevista a João Canijo”, 71–72.

183 Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”.



Fotograma 33: *Filha da Mãe*



Fotograma 34: *Filha da Mãe*

outros estilos e, particularmente, dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos”.¹⁸⁴ É, pois, neste sentido que há uma dimensão pós-moderna em alguns filmes do autor na sua primeira fase, misturando estilos e também parodiando as próprias narrativas dos filmes (isso é muito claro em *Filha da Mãe*). Essa paródia tem também uma sinalização da identidade nacional, já que se coloca num debate da aceleração contemporânea da entrada de Portugal no processo da globalização durante os anos 80.

A utilização do exagero e do *kitsch* continua nos filmes seguintes, mas agora com uma função diferente, menos de ridicularização das emoções, mas mais do ponto de vista de um retrato sombrio de uma certa realidade portuguesa. Por isso, a partir de *Sapatos Pretos* — como já atrás sinalizámos —, o cinema de João Canijo procura, de forma mais evidente, caracterizar um certo Portugal periférico. Por isso mesmo, também muda de foco na classe social, agora olhando para as classes baixas. Isso é sobretudo sentido, nesse filme, a partir da personagem de Dalila e dos seus vistosos vestidos (usando padrões estranhos e ousados), mas também de outras personagens, como Pompeu, em que se vê mesmo roupas com cores primárias (como o amarelo). No caso de *Sapatos Pretos*, esse tipo de exagero do guarda-roupa sinaliza um evidente excesso exibicionista das personagens no contexto das classes baixas. Por isso mesmo, o *kitsch* desse filme evidencia uma mudança crucial, ao procurar uma classe baixa em locais periféricos.¹⁸⁵ Há também resquícios desses exageros tanto em *Ganhar a Vida* como em *Noite Escura*, sobretudo no guarda-roupa e na construção da *mise-en-scène*, mas também com funções semelhantes a *Sapatos Pretos*. Será necessário, portanto, prosseguirmos para outra dimensão estética destes filmes.

Um mundo sombrio e excessivo

Uma das características fundamentais do cinema de João Canijo é, a partir de *Sapatos Pretos*, promover um retrato pessimista de um Portugal periférico. Notámos isso já neste capítulo, quando mencionámos as escolhas dos locais onde se passam as narrativas. Considerámos, também, que, a partir

184 Jameson, 113.

185 Augusto M. Seabra também nota a dimensão *kitsch* do filme afirmando que, para além de ser “um filme sobre um mundo *kitsch*, *Sapatos Pretos* é ele próprio um filme *kitsch*”, in “João Canijo, Cineasta Português”, 64.



Fotograma 35: *Filha da Mãe*



Fotograma 36: *Filha da Mãe*

desse filme, se promovem estratégias narrativas que resultam em conflitos violentos em famílias com relações degradadas. Essas imagens da família portuguesa do interior ou de zonas periféricas são complementadas por uma alteração dos aspetos visuais dos filmes, que se tornam mais negros e expõem de forma cada vez mais explícita a sua face brutal. É um retrato do Portugal das margens.

Esse novo retrato resulta de novas estratégias como, por exemplo, o tipo de iluminação — até porque o cineasta começa a utilizar o vídeo — mas também pelo registo mais móvel da câmara e mais próximo das personagens, através de grandes planos ou de ângulos inusitados. Nesse sentido, consideramos que, a partir desse filme, há um retrato visual de um mundo mais sombrio, embora ainda optando por um certo excesso nos adereços e nas cores, sobretudo através da *mise-en-scène* e do guarda roupa. Do ponto de vista da imagem e da sua luz, podemos assinalar um tom soturno, que é potenciado pela subexposição ou pela obsessão com contrastes entre espaços de luz e de sombras. Parece claro que tanto *Sapatos Pretos* como *Ganhar a Vida* são mais sombrios, o que se pode justificar também pelas suas narrativas e contextos sociológicos. Aliás, concorre para este tipo de fotografia a predominância da noite como paisagem fílmica. Através de estratégias de iluminação obtém-se uma imagem predominantemente escura: muitas vezes as personagens quase não se veem, já que surgem nas sombras e nas partes não iluminadas da imagem. Ambos exibem também uma degradação visual e um ruído típico da utilização do vídeo,¹⁸⁶ a que se associa uma câmara ao ombro bastante irrequieta. Veremos, de seguida, como é que este mundo sombrio remete para várias dimensões do imaginário cultural construído pelo cineasta.

Nos fotogramas seguintes poderemos analisar a maneira como este tom escuro é utilizado nestes dois filmes. No primeiro e no segundo fotograma, de *Sapatos Pretos*, as personagens estão em silhueta. Aliás, no

186 João Canijo utilizou, em ambos os filmes, câmaras de vídeo que já tinham sido usadas pelo movimento dinamarquês Dogma. Os créditos finais citam a câmara como pertencente à produtora Zentropa, de Copenhaga. O realizador refere o processo de escolha da seguinte forma: “Por contingências de produção de *Sapatos Pretos*, o Paulo Branco [produtor] propôs-me que filmasse em vídeo, já que conhecia os dinamarqueses da Zentropa [empresa de produção de Lars Von Trier], e que depois se passava para 35 mm. (...) Antes disso, eu sabia que queria fazer câmara à mão, queria fazer sujo. O vídeo era isso mesmo”, cit. in *Câmara*, “«Não Estou a Fazer Arte, Estou a Fazer Um Filme» - Entrevista a João Canijo”, 4. É importante ressaltar que a cópia final do filme é em 35mm e, nesse sentido, há também um trabalho de cor intermédio na passagem de um formato para outro.



Fotograma 37: *Sapatos Pretos*



Fotograma 38: *Sapatos Pretos*

primeiro, vemos mesmo a refinaria de Sines, estabelecendo o contexto geográfico e uma associação entre a família, que surge no enquadramento, e a degradação do local (cujo símbolo é o petróleo, líquido eminentemente sujo na sua característica física). Também por isso se ouve, logo nesta cena, um diálogo entre o casal que potencia a sua eminente desunião — nesta discussão inicial, Dalila diz ao marido que vai a uma consulta médica, fazendo assim referência implícita a uma doença (como já abordámos). No segundo fotograma, vemos um plano no interior da casa da família. São um enquadramento e uma iluminação paradigmáticos dos interiores dos filmes de Canijo desta fase. Mais uma vez, não se vê muito bem a protagonista, assinalando o ambiente desta casa de família. De certa forma, esta opção faz uma caracterização sórdida da própria família, de onde aliás nasce e se desenvolve toda a degradação moral do filme. É um mundo onde tudo ocorre de forma ocultada, na sombra. Ou seja, a aparência de Dalila como mulher sexualizada e poderosa, vestida com roupas berrantes e provocantes, é interrogada nas cenas íntimas onde ela é vítima da imposição do poder patriarcal que, por sua vez, revela toda a agressividade apenas na escuridão da intimidade da casa.

Podemos também observar, nos dois fotogramas seguintes, de *Ganhar a Vida*, esse tipo de imagens escuras: na primeira, trata-se da chegada das mulheres a um parque de estacionamento, onde elas fazem a limpeza de autocarros. O facto dessas mulheres estarem situadas à margem da sociedade francesa é assim sublinhado pelo trabalho noturno onde elas não dão nas vistas. Vemos nesse plano, o tom escuro da noite e as luzes pálidas de néon, acentuando a forma como a comunidade portuguesa é colocada nos trabalhos sujos, noturnos e degradantes (tratar do lixo dos outros). No plano seguinte, vemos uma imagem no meio da narrativa, numa sequência em que Cidália deambula pelo bairro. O seu tom escuro deixa ver a personagem apenas em silhueta, implicando no seu próprio comportamento, de isolamento progressivo em relação à comunidade, depois de a ter enfrentado.

Assim, tanto em *Sapatos Pretos* como em *Ganhar a Vida*, as sequências são filmadas quase em subexposição, colocando as personagens como que invisíveis, ou apenas visíveis em silhuetas, expressando tanto o local onde a sociedade as situa, bem como onde elas se sentem localizadas. Este ofuscamento da imagem permite igualmente acentuar o tom negro da narrativa, em *Sapatos Pretos*, e a invisibilidade da comunidade emigrante, em *Ganhar a Vida*. No caso do primeiro filme, o negro da imagem desenvolve diretamente a sua narrativa e o seu crime passional



Fotograma 39: *Ganhar a Vida*



Fotograma 40: *Ganhar a Vida*

(a encomenda de Dalila da morte do marido como revolta contra o *status quo*, e que é necessário ocorrer de forma ocultada), mostrando como todas as personagens desenvolvem estratégias similares de violência. É, como notámos, no escuro da noite e da casa de família que Marcolino violará Dalila. Permite-se assim associar um determinado local periférico — a vila de Sines — com práticas obscuras de violência conjugal e assassinatos contratados.

No caso de *Ganhar a Vida*, há uma óbvia associação entre o tom visual do filme e uma espécie de retrato do mundo dos emigrantes portugueses num subúrbio de Paris: a sua vida é feita a partir de empregos menores, e muitos deles têm um horário noturno. Para além disso, o filme claramente simboliza a invisibilidade dos emigrantes no contexto da sociedade francesa: eles não existem de forma ativa na sociedade, não procuram afirmar a sua identidade (já notámos esta ideia no desenvolvimento narrativo do filme). Esta obscuridade narrativa foi também notada por José António Cunha, no seu estudo de *Ganhar a Vida*.¹⁸⁷ Para o autor, que analisa a representação da comunidade portuguesa no filme, “a obscuridade impede-nos de ver o que está ao redor, representando um ambiente escondido. Como se esta comunidade vivesse voltada para si mesma e incapaz de receber a luz do exterior”.¹⁸⁸ Por isso mesmo, Cunha acentua a dialética entre espaço interior e exterior, com a predominância absoluta do primeiro como representação da invisibilidade social da comunidade.

O ritmo de montagem, em ambos os casos, é também bastante diferente tanto dos filmes anteriores como dos posteriores. Neste caso, utiliza-se uma câmara muito móvel, manipulada ao ombro, implicando um movimento constante da imagem. Esta utilização da câmara, “nervosa”, é uma característica fundamental do cinema contemporâneo dos anos 90, sobretudo do movimento Dogma, que estimulava um novo realismo “pulsional”, em que a câmara se associa à convulsão psicológica das personagens (como, por exemplo, no cinema de Lars Von Trier), num estilo quase documental, próximo do *Free Cinema*.¹⁸⁹ Estas características visuais denotam uma mobilidade nova das câmaras de vídeo, mais leves e ágeis. Também a linguagem televisiva seguia esse modelo (recorde-se que Canijo trabalhou em televisão na primeira metade da década de 90). Este

187 Cunha, “Destino: Europa — Representaciones del Emigrante en el Cine Português” 60–68.

188 Cunha, 61.

189 Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars Von Trier: Authenticity and Artifice* (London: Wallflower Press, 2007), 89–90.

modelo cinematográfico distancia-se claramente do *novo cinema português* e aproxima-se de algumas tendências do cinema contemporâneo. A câmara ao ombro é também associada a uma montagem ritmada, através dos *jump cuts* e dos abundantes movimentos bruscos. Aliás, em ambos os filmes, este tipo de montagem — e a utilização quase obsessiva dos *jump cuts* — promove uma espécie de fragmentação da narrativa, permitindo entender o estado psicológico caótico das protagonistas, Dalila e Cidália.

Assim, os dois filmes promovem um retrato sombrio das famílias que observam, bem como das suas práticas violentas, e a sua cinematografia associa as características já desenvolvidas na componente narrativa, reforçando um imaginário cultural de podridão e de aspetos escondidos nas dinâmicas dos relacionamentos sociais em lugares periféricos. Neste caso, o mundo sombrio destes dois filmes revela tanto a violência conjugal (*Sapatos Pretos*), realizada às escuras, como uma “não-inscrição” e recalçamento da comunidade portuguesa em França, “exibindo” a sua invisibilidade (*Ganhar a Vida*).

O retrato ensombrado destes lugares periféricos prossegue também entre *Noite Escura* e *Mal Nascida*, mas com diferentes estratégias. No caso do primeiro filme, João Canijo também começa a usar, intensamente, uma iluminação com cores excessivas, que parecem caracterizar certos momentos narrativos e algumas personagens, sobretudo a partir de intensos vermelhos, verdes ou azuis. Essa tinha sido também uma característica usada em *Ganhar a Vida*, em que a coloração modifica a aparência das personagens, que parecem fora do seu estado normal. No caso de *Noite Escura*, os espaços da casa de alterne estão divididos em zonas onde dominam os vermelhos e outras com verdes e azuis.¹⁹⁰ O tom vermelho contamina, em muitos planos, a aparência visual das personagens, implicando-as no mesmo jogo da noite em que acontecem as mortes das prostitutas.

Podemos ver, nos quatro fotogramas seguintes, vários tipos de iluminação. No caso de *Ganhar a Vida*, se, por um lado, é evidente que o vermelho que inunda a face de Cidália pode ter uma leitura literal — é afetada pela luz artificial noturna —, é também patente, por outro, que se pretende caracterizar o estado mental da personagem (Cidália).

190 Em termos de caracterização da casa de alterne, os vermelhos ocupam a parte principal, onde os clientes estão com as alternadeiras; o verde, ocupa os lugares mais íntimos da família: a cozinha e o quarto de banho; finalmente, o azul surge numa espécie de transição entre dois espaços e onde tanto a mãe como o pai anunciam os espetáculos da casa.

No primeiro, ela acaba de saber da morte do filho; no segundo, ela está à deriva no mundo social, e encontra refúgio numa garagem onde estão vários emigrantes de segunda geração. O seu comportamento é instável, e o vermelho tanto sinaliza este excesso de emoção (que é muito pouco verbalizado nestas cenas), como faz uma ligação à história do próprio enredo: a morte, isto é, uma mancha que Cidália não quer que se apague na vida futura da comunidade.

No caso dos dois fotogramas de *Noite Escura*, podemos pressentir a influência da casa nas personagens e na forma como são iluminadas. No primeiro, podemos ver o jogo de duas cores, vermelho e verde, para além da utilização de dois focos narrativos. Atrás, entre Carla e Celeste, fala-se da limpeza dos quartos de banho; à frente, Nélson diz a Sónia que um “empresário da noite” está lá para a ver cantar. É uma cena paradigmática da confusão familiar entre assuntos menores (o quarto de banho), ou promessas impossíveis (o empresário que vai levar Sónia para uma vida artística) com uma ilusão: esconder os problemas maiores que a narrativa já estabeleceu (isto é, Sónia será levada, no final do enredo, por um gangue russo como pagamento de um problema causado pelo pai). De certa forma, como podemos sentir, desenrola-se aqui um jogo entre a ilusão de uma realidade impossível e a sua verdadeira dureza, tanto da casa de alterne (símbolo da destruição familiar) como do grande problema narrativo. Também por isso, é interessante notar que o enquadramento e a sua montagem cromática parecem simular a bandeira portuguesa,¹⁹¹ transformando a cena numa alegoria da identidade nacional. No fotograma seguinte, podemos ver o predomínio do vermelho, no centro da casa, onde as alternadeiras estão com os seus clientes. É uma espécie de território demarcado, onde se vive uma vida de ilusão e enganos. Esta utilização da cor, decorre também de um excesso melodramático da *mise-en-scène* que já notáramos em *Filha da Mãe*, mas que nestes dois filmes implica uma caracterização mais escura, até porque não se utilizam agora cores primárias, mas sim versões carregadas e sombrias dessas cores.

Uma vez que a simbologia das cores prolonga uma certa carga melodramática das narrativas, como já tínhamos afirmado anteriormente, observa-se também como a *mise-en-scène* é dramática, reforçando as contradições das personagens dentro dos conflitos familiares. A movimentação da câmara também convoca elementos de um cinema do mundo

191 A bandeira portuguesa representada pelas cores que iluminam a cena é também possível vislumbrar em alguns planos de *Ganhar a Vida* durante a festa da comunidade portuguesa.



Fotograma 41: *Ganhar a Vida*



Fotograma 42: *Ganhar a Vida*



Fotograma 43: *Noite Escura*



Fotograma 44: *Noite Escura*

do final dos anos 90 que articulava o melodramático com uma aproximação da câmara às personagens num ritmo enérgico da globalização (para além do já citado Lars Von Trier, podemos convocar aqui os filmes asiáticos da década de 90, como os de Wong Kar-wai ou Hou Hsiao Hsien). Esta utilização, acelerada e intensa, é também um sintoma da pós-modernidade e do seu interesse em articular a cultura *pop* de forma visível no cinema.

No contexto do retrato sombrio, ele é produzido em *Noite Escura* através do tipo de iluminação que descrevemos, mas também através da utilização intensiva dos planos-sequência que, embora não sendo literais, têm outros usos diferentes em relação a *Ganhar a Vida* (que também os usava): reforçam agora a degradação pela “colagem” das vidas das alternadeiras com a da família. É óbvio que a unidade de espaço e tempo proposta pela narrativa — uma noite numa casa de alterne — obriga, devido ao espaço, à utilização da câmara de forma diferente. Este tratamento evita uma montagem tão “nervosa” como a que existia nos dois filmes anteriores. A grande vantagem desta manipulação da câmara, em constante movimento, porém menos tremida, está no jogo que se estimula entre as personagens da narrativa, o *décor* e uma observação contextual das histórias paralelas das alternadeiras (sem qualquer função narrativa). Promove-se, desta forma, uma associação da promiscuidade entre a família e essas histórias. Isso já era evidente a nível narrativo (já o analisáramos atrás), mas torna-se visualmente explícito. Como refere Carolin Overhoff Ferreira, “os planos sequência ligam intimamente o mundo da família, e a sua suposta normalidade, com os negócios e abismos da casa de alterne”.¹⁹²

Estes planos sequência — se assim podemos chamar, embora sejam *falsos* porque contém cortes sub-reptícios — são montados através de uma continuidade de *som*, que se torna muito importante no filme: tanto nos diálogos das personagens principais e das alternadeiras (cujas histórias se parecem amalgamar), como na banda de música, cuja sonoridade constante junta os diferentes planos. Como assinala Luís Miguel Oliveira, o som permite um “domínio do espaço da casa”: “é pela circulação dos diálogos, pela sobreposição do que dizem as personagens na sala ao lado e do que dizem as que estão em grande plano que se sugere a «obscenidade»

192 Ferreira, “Noite Escura”, 238.

do espaço, como se esta fosse condensada num «rumor» que se abate sobre todos, e que prende todos uns aos outros - é um som «viscoso».¹⁹³ As histórias das alternadeiras fazem também uma ligação com um aspeto “documental”, já que elas foram colecionadas pelo cineasta a partir de histórias reais.

Finalmente, é necessário ainda discutir este mundo sombrio em *Mal Nascida*, onde surge com características algo diferentes dos filmes anteriores. Aqui já não se potencia uma utilização das cores fortes na *mise-en-scène*, mas antes trabalha-se num tom predominantemente invernos de uma aldeia rural. Este lugar sombrio possui ainda traços de um certo excesso por outros pormenores: como o exagero da *mise-en-scène*, que se apresenta repleta de objetos decorativos e *kitsch* em algumas divisões da casa, mas sobretudo a partir de uma certa teatralização do comportamento de Lúcia. Regressaremos ainda a este filme mais à frente, sobretudo por representar uma saída desta via mais intensa que caracteriza o período entre *Sapatos Pretos* e *Noite Escura*.

Opressão e claustrofobia na casa de família

Um aspeto essencial da cinematografia de João Canijo está no olhar para a casa de família, centro dos acontecimentos narrativos. Notámos já, no subcapítulo anterior, como os filmes se estruturam a partir do núcleo familiar. Aí, propusemos evidenciar uma degradação das relações entre os membros da família a partir de um modelo narrativo onde a violência entre seus membros se torna explícita. Este modelo reforça um retrato de um imaginário patriarcal e autoritário que resulta da “não-inscrição” dos seus membros masculinos que impede as tentativas de inscrição das protagonistas femininas. Neste contexto, a casa de família torna-se o local privilegiado para o cineasta retratar várias sequências de confronto e violência: a casa de família nunca é um refúgio, mas sim um lugar de convulsão emocional. É um espaço privado e íntimo, normalmente escondido da vista dos outros, cuja dinâmica João Canijo revela. Daí que a *mise-en-scène* se concentre decisivamente nestes espaços interiores, que são determinantes na construção dramática, por contraste com os espaços exteriores. A casa de família é um local frágil — emocionalmente, mas também em termos sociais — pequeno e atarracado, cheio de elementos

193 Oliveira, “Cheira a Morte”, 21.



Fotograma 45: *Filha da Mãe*



Fotograma 46: *Sangue do Meu Sangue*

decorativos simbólicos das referências culturais das classes baixas. De facto, este espaço é sempre construído com atenção no *décor* e explorado pela câmara na sua arquitetura reduzida.

Aliás, essa é uma estratégia que perdura desde o primeiro filme, *Três Menos Eu* — que coloca parte da sua narrativa no interior de uma casa de praia onde as três personagens principais vivem metade do enredo. Devemos, no entanto, notar uma certa distinção entre algumas casas de família. Como já dissemos, há uma evidente diferença de classe, que pode até ser explicitada pela casa de família da classe alta em *Sangue do Meu Sangue*. Por exemplo — e como podemos notar no primeiro dos fotografamas seguintes — em *Filha da Mãe*, a casa de família ainda possui elementos diversos embora seja de classe média, mais uma vez colocando uma dimensão melodramática clássica na *mise-en-scène*, através da simbologia das cores e dos elementos do cenário. Trata-se da sala da casa de Júlia, em que se observa um espaço aberto, ao contrário das casas de classe baixa dos filmes posteriores. Note-se os padrões das janelas ou a estátua do lado direito, promovendo uma mistura de estilos inusitada e excêntrica. No segundo fotograma, vemos um dos espaços da casa de classe alta de *Sangue do Meu Sangue*. Neste caso, a casa é ampla, com diversas divisões de arquitetura contemporânea sofisticada, separadas por vidros e um jardim, de acordo com um estilo minimalista chique mais característico dos anos 2000.

Como assinalámos, para além da diferença de classe social, nos dois primeiros filmes, as duas protagonistas saem de casa, escapando a um espaço claustrofóbico que se torna evidente nos filmes seguintes. Nestes, o espaço privado da casa é opressor, potenciado pelo enredo e pelos conflitos entre as personagens. A *mise-en-scène* trabalha essa claustrofobia a partir da contradição entre a sua exiguidade e o excesso de elementos cénicos, mas também pela utilização de enquadramentos que reduzem o campo de visão ou uma certa subexposição fotográfica. Esta construção participa, por isso, na criação de um espaço que reflete um fechamento social das personagens sobre si mesmas no interior dos seus núcleos familiares. Aliás, o espaço reduzido provoca uma ausência de liberdade individual: todas as personagens são obrigadas a viver sem autonomia, sob o manto protetor e opressor da família. São usados como espaços privados da casa: quartos, salas, cozinhas, quartos de banho, todos eles divisões de coabitação do casal e dos filhos. No caso específico de *Noite Escura*, a própria ideia de casa de alterne como casa de família evidencia a degradação (como já atrás assinalámos).

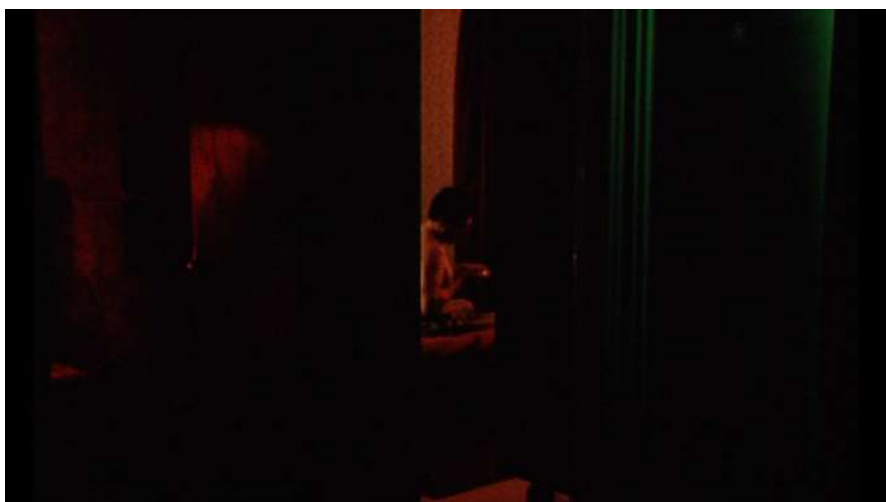
Podemos ver, nos fotogramas seguintes, diversos fotogramas dos espaços interiores da família e a sua transformação de filme para filme. Por um lado, subsistem quase sempre estratégias de enquadramentos dentro do enquadramento — reforçando a exiguidade do espaço e colocando as personagens com pouca área física para se mexer. Por outro, podemos observar que os dois primeiros filmes desta fase são ainda mais escuros que os seguintes, pelas razões que mencionámos atrás. Podemos também observar, a partir de *Noite Escura*, um excesso de personagens no enquadramento, reforçando a ideia da família como sendo opressora das liberdades individuais. Estas casas surgem, assim, sufocantes.

Em alguns filmes, por vezes, a claustrofobia e “prisão” da casa de família é literal, com a utilização de planos do exterior para o interior, fazendo sobressair as grades em primeiro plano que formatam o enquadramento das personagens, como acontece nos dois fotogramas seguintes. No caso de *Mal Nascida*, a narrativa também impõe essa sensação da casa de família como local repressivo, devido a várias cenas intensas, que vão decorrendo dentro da cozinha, ou do espaço social da aldeia rural, igualmente um espaço fechado sobre si mesmo. No caso de *Sangue do Meu Sangue*, este espaço interior é também uma metáfora da sua condição social — a classe baixa — que, colocada em contraste com uma possível mobilidade, revela a sua pouca capacidade para alterar esse *status quo* (aqui tanto de Cláudia como de Ivete, o que de facto se confirma na narrativa do filme).

Como culminar deste espaço claustrofóbico, há um facto narrativo curioso em *Ganhar a Vida*: a casa é literalmente incendiada, provocando uma sensação de degradação visual que já se instalara na família. Em suma, a casa de família é vista, nestes filmes, como um espaço mínimo, simbolizando uma claustrofobia social e uma opressão da liberdade individual, reforçando o fechamento generalizado das mentalidades e uma prática diária que mantém o *status quo*. Ainda assim, o trabalho da *mise-en-scène* na casa de família é mais vasto, como comprovam os dois elementos seguintes que iremos detalhar: a televisão e os objetos religiosos. Estes dois elementos aparecem de forma dominante nas casas de família dos filmes de João Canijo. Ambos aprofundam as relações culturais que temos vindo a analisar na construção do imaginário acerca da identidade nacional por João Canijo, ao serem utilizados para fazer comentários diretos aos seus aspetos centrais.



Fotograma 47: *Sapatos Pretos*



Fotograma 48: *Ganhar a Vida*



Fotograma 49: *Noite Escura*



Fotograma 50: *Mal Nascida*



Fotograma 51: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 52: *Mal Nascida*



Fotograma 53: *Sangue do Meu Sangue*

*Outros elementos da mise-en-scène
nas casas de família: a televisão*

Desde o primeiro filme de Canijo que a televisão invade o espaço fechado das casas de família. Em *Três Menos Eu*, é a protagonista, Rita, que — amuada e sozinha — vê um programa do humorista Herman José. Desde o início, portanto, a televisão está presente em cena e emite imagens e sons, que contaminam a narrativa que se apresenta à sua frente. Sucessivamente, em *Filha da Mãe*, *Sapatos Pretos*, *Ganhar a Vida*, *Mal Nascida* e *Sangue do Meu Sangue*,¹⁹⁴ a televisão apresenta-se como um objeto onde o som estridente e as imagens coloridas dão destaque a um Portugal contente consigo mesmo, que cultiva o *kitsch* e as cores berrantes. Muitas vezes, são programas de variedades; outras vezes telenovelas ou programas de televidas; e ainda, o futebol. É notório, nestes filmes, como o som da televisão contamina a cena dramática, misturando-se com os diálogos das personagens e dificultando mesmo a qualidade do som da cena, provocando um contínuo ruído que atrapalha a percepção das conversas entre elas. Há, nesse sentido, uma função documental da televisão, apresentando a sua constante presença nas famílias portuguesas, bem como o seu nível cultural que o cineasta obviamente considera baixo por tratar-se somente do simulacro de um mundo ilusório, no sentido negativo da palavra, compartilhada por José Gil e Eduardo Lourenço.

Notámos, no primeiro capítulo, a forma como José Gil concebe um certo nevoeiro que cobre a sociedade portuguesa. Para o filósofo, esse nevoeiro resulta numa distância entre o mundo real e um mundo de aparências que formata as mentalidades. Gil, de facto, acentua o papel da televisão nesta construção de um mundo fechado dos portugueses, considerando que o discurso sobre as imagens que são produzidas cria uma distância entre o real violento e o bom senso da harmonia ilusória.¹⁹⁵ Já Eduardo Lourenço debatera a utilização da televisão como simulacro e aparência, no sentido em que deforma a informação em seu próprio proveito, ocultando determinadas áreas sociais.¹⁹⁶ Assim,

194 A exceção, neste caso, é *Noite Escura* onde, talvez devido às características específicas de uma casa de alterne, não há televisão.

195 Cf. Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 7–15.

196 Lourenço, *O Esplendor do Caos*.

a realidade da televisão pode ser assimilada à da sociedade como aparência, quer dizer, não só ao que é mais visível nessas sociedades, mas ao que nela oculta eficazmente a sua realidade mais profunda. É em relação à televisão, à amplitude que tomou, aos modelos de comportamentos que exprime ou induz, que pode dizer-se, mais do que em relação ao político, que a sua essência é a sua aparência.¹⁹⁷

Neste sentido, e regressando à formulação de Gil, “o telespectador é colocado *dentro* do mundo mas ao mesmo tempo *acima* dele, como se o vivesse não o vivendo”.¹⁹⁸ De certa forma, as imagens do mundo perdem significado porque são enredadas num discurso de harmonia que enclausura o pensamento (e pode ser concebido como uma das hipóteses da não-inscrição). E assim, a “este nível [do ritual da comunicação das notícias] (...) constrói-se um nevoeiro que nos envolve e não nos deixa distinguir com clareza o real do «irreal»”.¹⁹⁹ Eduardo Lourenço reafirma esta posição da televisão como meio de autocelebração nacional, dizendo que ela é “criada para dar a ilusão de uma familiaridade em pantufas”.²⁰⁰ Nos filmes de João Canijo, a televisão funciona também como uma caixa de ressonância desse nevoeiro e aparência, ao dialogar entre o que se passa em cena (muitas vezes um real violento) e o que a televisão debita: imagens de uma identidade estável e harmonizada — por exemplo, o futebol da seleção — em que o povo dessas imagens vive contente com o seu próprio bom senso e com a sua identidade. As imagens de televisão que estes filmes exibem, assim, são sempre *felizes*, cobrindo o real de aparências conciliadas.

Um dos exemplos paradigmáticos desta contradição pode ser observada em *Sapatos Pretos*: a televisão funciona como contraste absoluto com o que se passa em cena. Numa das sequências em que Marcolino viola violentamente Dalila, no quarto de ambos, e antes mesmo de se efetivar a agressão, os dois veem o que parece ser um magazine de celebridades (como evidenciado no fotograma seguinte). Aí ouve-se e vê-se Lili Caneças — umas das celebridades portuguesas mais carismáticas, precisamente por ser apenas célebre. Nesse momento, ela diz uma daquelas frases ocas típicas das ocasiões festivas: “A prenda que eu mais gostaria de receber no meu dia de aniversário é completamente utópica mas era

197 Lourenço, 37.

198 Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 8.

199 Gil, 10.

200 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 78.

acabar com a fome e a miséria no mundo inteiro”. A frase revela um vazio de pensamento²⁰¹ e, para além de nada significar, cobre as mentalidades de um *bom senso*. O programa que se vê está recheado de barulho, através de uma montagem sucessiva e vibrante e do som elevado da reportagem. É a televisão contente consigo própria. Logo de seguida, o realizador mostra-nos uma das cenas mais violentas da sua filmografia, quando Marcolino agride e viola a mulher que recupera de uma operação ao peito.

Há também outro exemplo paradigmático em *Sangue do Meu Sangue*, filme onde a televisão estabelece uma analogia entre o culto pelo futebol e pela seleção nacional e a narrativa, apontando uma clara dimensão identitária (em diversas cenas, há um paralelo entre o que se passa na narrativa, em primeiro plano, e as ocorrências da equipa portuguesa). Numa sequência particular (como podemos notar pelo fotograma seguinte), voltamos a observar um contraste entre a televisão e a violência da cena (veem-se as imagens no reflexo da janela e o som é audível). Trata-se de uma sequência quase no final do filme, quando Joca e Ivete se vão encontrar com Telmo para pagar a dívida de Joca. Como ambos não têm dinheiro suficiente, Telmo provoca violência psicológica que culminará na violação de Ivete. O diálogo que precede a violação é longo e duro, e é acompanhado pela presença de um jogo de futebol do Mundial de 2010 na televisão, entre as seleções de Portugal e Espanha. É um jogo importante, que decidirá a continuação de Portugal nesse Mundial e foi, portanto, um acontecimento que marcou a vida coletiva e mediática dos portugueses. Desse diálogo, resulta a recusa de Ivete em fazer sexo com Telmo na presença do sobrinho. Em resposta, Telmo ameaça matar Joca e Ivete não tem alternativa, aceitando a sua humilhação. No momento em que ela aceita subjugar-se aos caprichos do violador, a televisão é audível e visível, mostrando a Espanha a marcar o golo que lhe daria a vitória no jogo e eliminaria Portugal.²⁰² Assim, a violência brutal da cena — que será prolongada nos minutos seguintes, degenerando para uma humilhação física de Ivete — mostra mais uma vez o contraste entre a *real* e a formulação identitária que resulta do jogo da seleção — um momento em que se celebra, acriticamente, a identidade nacional. O facto de a equipa da

201 Cf. Mário Jorge Torres, “Dalila Não Me Mates Que Sou Teu Marido”, *Público - Artes & Ócios*, 10 de abril, 1998, 3.

202 A esta propósito, Luís Miguel Oliveira complementou o diálogo irónico do jogo com a cena, afirmando: “durante a humilhação final de Ivete acontece o golo da Espanha que acabou com o que eram, em linguagem televisiva, as «esperanças portuguesas»”, in Luís Miguel Oliveira, “Crítica a «Sangue do Meu Sangue»”, *Público - Ípsilon*, 14 de outubro, 2011, 37.



Fotograma 54: *Sapatos Pretos*



Fotograma 55: *Sangue do Meu Sangue*

Espanha marcar um golo faz, no entanto, uma rima com a cena, mas que só acentua o carácter absurdo da construção da identidade a partir da seleção nacional de futebol. É um comentário quase direto do realizador à banalização do nacional e à forma como essa identidade retira aos indivíduos um pensamento crítico e atuante. A revelação da crueldade da cena como que obriga a olhar a violência natural do quotidiano.

Também em *Mal Nascida*, este diálogo entre um programa na televisão e a cena é potenciado numa sequência de um jantar de família, em que a conversa entre as personagens cresce até atingir a violência verbal. Trata-se do jantar que já citámos, em que Evaristo obriga Jusmino a pedir a Lúcia em casamento. Durante a sequência vê-se, por vezes, excertos de atuações antigas, de arquivo, no Festival da Canção.²⁰³ Para além das imagens que aparecem no enquadramento, o som também é predominante, contaminando os diálogos das personagens. Quando a violência verbal começa a crescer, significativamente, ouve-se na televisão a música *Chariots of Fire*, de Vangelis, tornada popular no filme homónimo (1981, Hugh Hudson). É, em primeiro lugar, uma música que se associa a um passado (isto é, trata-se de uma música que marcou os anos 80). Por outro, convoca uma ideia de superação e de vitória. Esta componente relaciona-se com a visão da televisão como *lugar* da felicidade; e também como contraponto ao que acontece na *realidade* do filme (e de Portugal). Aliás, quase no final da cena (como se observa no fotograma seguinte), quando Lúcia já foi fechada no curral dos porcos, um enquadramento revela a imagem da televisão: trata-se da bandeira de Portugal, e o tom da música e das pessoas que circundam a bandeira (na televisão) é excessivamente positivo. Mais uma vez, acentua-se o contraste entre a televisão e a sequência.

Ainda em outras cenas, em outros dos filmes estudados, a televisão é dominada pela telenovela. Neste caso, o género funciona como uma espécie de duplo do filme, já que o seu desenvolvimento melodramático é semelhante à de uma telenovela, embora com um tratamento visual e temático radicalmente diferente. Acentua-se, desta forma, também uma

203 O Festival Eurovisão da Canção é um acontecimento de televisão anual, que promove um concurso de intérpretes musicais. A primeira edição em Portugal data de 1964 e trata-se de um Festival que sempre teve grande impacto popular. Aliás, muitos dos músicos mais populares passaram por lá, entre os anos 60 e 80. É importante notar que se trata de um acontecimento televisivo que atravessa o tempo histórico, desde o Estado Novo até ao período democrático. Este programa é também uma das imagens de marca do canal público de televisão, a RTP.



Fotograma 56: *Mal Nascida*



Fotograma 57: *Filha da Mãe*



Fotograma 58: *Filha da Mãe*

certa alienação que a telenovela pressupõe, centrando as vivências dos espectadores desse gênero numa realidade ficcional alternativa. Aliás, a relação com a telenovela data já de *Filha da Mãe*. Neste filme, a televisão tem uma relação de duplicidade com a narrativa ainda maior, já que as protagonistas da telenovela que é exibida (na verdade, em diversas cenas, em partes distintas do filme) são também personagens da narrativa, e até de uma peça de teatro que vemos encenada por breves momentos. A representação da ficção no filme mostra, com essa duplicidade, a eminente representação da telenovela. Aliás, isso é mais notório na personagem de Júlia, que é atriz e cujos comportamentos na narrativa são sempre olhados como *falsos*, porque ela parece estar sempre a representar. Podemos observar, nos dois fotogramas seguintes (um campo/contracampo), uma das diversas cenas onde a telenovela, na televisão, convive com a narrativa fílmica (a mesma personagem, Júlia, está nos dois planos).

Em resumo, a televisão, nos filmes de João Canijo, tem como função dialogar com as sequências narrativas para tornar presente a discrepância entre um imaginário televisionado e a dureza das vidas das personagens. De certa forma, as imagens televisivas têm aqui a mesma função dos jornais de *atualidades* que analisámos em *Fantasia Lusitana*: mostram uma realidade aparente, construindo um discurso sobre Portugal e sobre a sua condição, mostrando-a de forma híper-positiva e possuindo um valor normativo sobre o mundo contemporâneo, e, às vezes, acerca da identidade portuguesa. Por isso, a televisão mostra sempre pessoas felizes ou aspetos do nacionalismo banal (como a seleção nacional, a bandeira portuguesa ou música ligeira). No entanto, as sequências em que a televisão está inserida são particularmente violentas, revelando um mundo duro, em que a mentalidade é afetada pelo discurso televisivo, mas subvertida pelas relações de poder patriarcal e violento.

*Outros elementos da mise-en-scène nas casas
de família: as referências religiosas*

Noutra dimensão, estes filmes revelam alguns objetos ou atos religiosos que são destacados na *mise-en-scène* e dialogam com a narrativa principal. O sinal mais evidente desta religiosidade é a sequência dos créditos iniciais de *Ganhar a Vida*, como se pode ver no fotograma seguinte: em tom quase documental — imagem degradada simulando câmara amadora

— veem-se diversos rostos de emigrantes portugueses a assistir a uma missa. As suas faces são graves e ouvem-se os cantos religiosos. Esse tom documental reforça a ideia de que se trata de um ritual religioso que marca a vivência dos emigrantes. O momento visual, adjuvado pela litania da música que os portugueses cantam, reforça um sentimento de pertença, mas também a ideia de um ritual que é repetido pela comunidade. De certa forma, este ritual é uma marca identitária muito forte, que mantém os emigrantes ligados a esse passado histórico específico.

O ritual depois consubstancia-se nas imagens religiosas, que são parte integrante das casas (quartos, salas, cafés), como em *Noite Escura* ou *Ganhar a Vida*. Pode também referir-se o papel destes elementos em *Mal Nascida*, sobretudo a presença de iconografia religiosa tanto no bar como no quarto do casal (como se vê no fotograma seguinte); mas também pelas sequências na igreja onde se vela o corpo morto: aí, várias senhoras vestidas de preto enchem sonoramente a cena com ruídos de rezas.

Aliás, as próprias personagens, tanto neste filme como noutros, algumas vezes rezam para si próprias. Vimos, já, no primeiro capítulo, como o mito da religiosidade do povo foi uma das traves centrais do Estado Novo. Aliás, também percebemos, a partir de Moisés de Lemos Martins, como a estratégia do regime simulou o dispositivo enunciador da verdade da Igreja, e a sua regeneração. As rezas que ouvimos e os objetos que vemos nestes filmes sobrevivem apenas como uma aparência vazia, até porque são contraditórios com os atos das personagens.

O caso mais evidente disso é da sequência final de *Noite Escura*: Celeste reza o Pai Nosso em surdina, enquanto caminha no exterior da casa de alterne; logo de seguida, ela pega na pistola e dispara sobre o marido, Néilson. Há apenas um sentimento de vingança que utiliza todos os meios violentos. Depois disso, Celeste olha atónita para todos os lados sem saber o que fazer. Em *Mal Nascida*, podemos observar também Adelaide a rezar, mas em sequências anteriores a uma violenta discussão com Lúcia, onde se fala de acontecimentos macabros na história passada das personagens. Aliás, Adelaide vai mesmo para o funeral vestida com um aparatoso casaco de peles, mostrando uma ostentação num momento particularmente perturbante (a morte do filho).

Para além disso, podemos notar que os objetos e imagens religiosas são, nestes filmes, uma mera aparência, esvaziados de seu conteúdo religioso. Eles sobrevivem pelo seu carácter simbólico e cultural, no sentido de fazerem parte das representações culturais que discutimos no primeiro capítulo. Apesar de haver algumas personagens que praticam, ritualmente,



Fotograma 59: *Ganhar a Vida*



Fotograma 60: *Mal Nascida*

a sua fé (como acabámos de ver), a verdade é que em muitos aspetos, estes filmes revelam a degradação do valor moral associado à religião. Isso vê-se através da forma como a figura religiosa é tratada — por exemplo, em *Ganhar a Vida* ou em *Noite Escura*: no primeiro caso, é queimada; no segundo, deitada fora. Mas também como, muitas vezes, a iconografia religiosa é já mero pormenor de decoração, sem qualquer impacto nos comportamentos (por exemplo, em *Mal Nascida*).

Podemos observar os fotogramas seguintes, de *Ganhar a Vida*, *Noite Escura* e *Mal Nascida*, onde os elementos religiosos são marcantes no enquadramento. Nos dois primeiros casos, aliás, as imagens religiosas têm funções narrativas, quando são mostradas como lixo: tanto em *Ganhar a Vida* como *Noite Escura*, essas imagens ou esculturas são destruídas. No primeiro caso, devido a um incêndio que deflagra na sala da casa dos protagonistas, onde a figura de Nossa Senhora está colocada num lugar privilegiado do móvel principal. No segundo, uma figura de um santo é atirada para o lixo por Carla, depois de a descobrir no meio das bebidas alcoólicas banhadas por uma luz de néon.²⁰⁴ Assim, esta destruição expressa uma vontade de desfazer elementos simbólicos conotados com o poder patriarcal (e com as representações culturais). No entanto, em ambos os casos, as duas figuras são resgatadas — por Celestina (irmã de Cidália), em *Ganhar a Vida*, e Celeste, em *Noite Escura* — mostrando como a importância da religiosidade, mesmo que vazia, é enorme, e reconfigurando estes aspetos simbólicos.

Observe-se também como, em dois cenários, em *Mal Nascida*, vemos elementos religiosos a dialogar com a violência das cenas: no café, há o quadro da Última Ceia, que surge continuamente como cenário de fundo nas mortes finais (é o local onde Lúcia se vinga da mãe e do padrasto); no quarto, há um crucifixo que se torna dominante numa cena, filmada em grande plano, de incesto entre os dois irmãos. É como se a religiosidade, aqui entendida como expressão simbólica da identidade, fosse a outra face da moeda da violência subterrânea da sociedade. Isto é, a religião, domínio das proibições, obriga a manter a lei patriarcal, mas os atos subversivos que se passam em cena põem em causa essa lei da única forma possível: através de atos violentos. Em todo o caso, todas estas imagens religiosas remetem também, por via do seu simbolismo, para o período ditatorial e para a influência da sua ideologia.

204 Subtilmente, mais tarde, Celeste, mãe de Carla, acaba por retirar a figura do lixo. No entanto, isso só reforça a igualdade entre estar no lixo e estar no meio da casa de alterne, lugar de moralidade duvidosa.



Fotograma 61: *Ganhar a Vida*



Fotograma 62: *Noite Escura*



Fotograma 63: *Mal Nascida*



Fotograma 64: *Mal Nascida*

Em conclusão, observámos como tanto a televisão, como os elementos religiosos marcam as casas de família. Conseguimos, dessa forma, ressaltar como certos objetos da *mise-en-scène* dialogam com o olhar crítico que Canijo lança sobre a identidade portuguesa convencional e que analisámos até aqui. Em particular, estes elementos reforçam a dialética trabalhada pelo cineasta entre certa ilusão da aparência que é o reverso da medalha da violência e do modelo narrativo que assinalámos.

*Um quotidiano banal e simbólico:
aspetos documentais e o realismo observacional*

Ao longo dos seus filmes, sobretudo desde *Sapatos Pretos*, João Canijo parece trabalhar cada vez mais na construção de uma realidade marcada por quotidiano banal,²⁰⁵ em que sua estratégia estética se aproxima mais da documentação do real. De certa forma, com essa abordagem, o cineasta procura caracterizar o seu imaginário cultural a partir da vida habitual das famílias e, com isso, construir uma certa normalização das suas relações sociais e afetivas. Este quotidiano banal marca, assim, a primeira camada de significação destes filmes: a força hegemónica das mentalidades que inundam o dia-a-dia com a sua afetividade “familiar”, como José Gil já notara. Gostaríamos de salientar, sobretudo, a introdução de algumas estratégias que poderíamos denominar de “documentais” e que promovem uma discussão do realismo na ficção, nos mesmos termos que discutimos atrás, quando olhámos para o realismo no cinema como questão central dos estudos fílmicos. Por um lado, essas estratégias estão forjadas na sobreposição de elementos ficcionais e documentais (estratégia que já perdura desde *Sapatos Pretos*). Por outro, é introduzida uma questão específica do realismo observacional que se torna predominante a partir de *Mal Nascida*²⁰⁶ e que chega ao seu auge em *Sangue do Meu Sangue*, a partir de certas estratégias de câmara (que representam uma viragem na própria linguagem de João Canijo). Ambos os elementos

205 Entendemos aqui a ideia do banal também no conceito de Brooks, in “The Melodramatic Imagination”. Regressaremos ainda a esta discussão.

206 Na verdade, como acentua Mário Jorge Torres, há em *Mal Nascida* diversas componentes em jogo, porque o filme tem “uma caracterização rigorosa de atmosferas, com idênticas vertentes claustrofóbicas e uma negríssima leitura de um quotidiano «sujo» e triste que se socorre, em simultâneo, de um perturbante realismo e de um excesso teatralizado da acção”, in Mário Jorge Torres, “Noite Escuríssima”, *Público - Ípsilon*, 10 de outubro, 2008, 47.

reforçam, cada um à sua maneira, uma dimensão do quotidiano das famílias que resultam em aspetos simbólicos das representações culturais.

Assim, em primeiro lugar, deve assinalar-se, desde *Sapatos Pretos*, uma associação entre a narrativa principal do filme com outros elementos que são introduzidos no enquadramento e que se relacionam com as comunidades onde os filmes são localizados, isto é, uma dimensão social e contextual da narrativa. Nuns casos, a história principal quase que é colocada em segundo plano, sendo substituída por personagens anónimas em primeiro plano. É claro que esta estratégia também resulta pela filmagem em lugares reais dos espaços onde os filmes de desenvolvem (ligando-se aos aspetos de pesquisa que abordámos atrás). Há, por um lado, uma tentativa de confundir a ficção com a realidade documental — por exemplo, introduzindo as faces dos atores (que são “conhecidos” e discerníveis) no meio das faces de anónimos. Por outro, esta sobreposição promove também uma associação do discurso de João Canijo — por meio da narrativa ou da estética — com a realidade social. Isso é evidente e é caso paradigmático — já o assinalámos — na associação da família “ficcional” de *Noite Escura* com a realidade das alternadeiras (cujas histórias foram colecionadas por Canijo). Nos outros filmes, há diversas pessoas, que fazem parte dos locais — e que foram “descobertos” na pesquisa anterior à filmagem —, e que são trazidos para a narrativa fílmica. As duas camadas influenciam-se e misturam-se, assim, mutuamente.

Podemos observar, sucessivamente, nos fotogramas seguintes, a forma como estes aspetos documentais são adicionados aos aspetos narrativos. Os próximos fotogramas exibem cenas de: *Sapatos Pretos* (sequência do baile popular), *Ganhar a Vida* (sequência de um encontro da comunidade de emigrantes; sequência de uma missa no genérico inicial), *Mal Nascida* (o café da família como local de reunião da aldeia; sequência do funeral), *Sangue do Meu Sangue* (sequência num café e sequência num supermercado). Em todos eles, os atores da narrativa fílmica contracenam com não-atores, que são aqui figurantes do contexto sociológico. Também em todos estes fotogramas, se utilizam lugares públicos do meio social onde Canijo filma.

Num segundo plano, gostaríamos de ressaltar um conjunto de estratégias cinematográficas que passam a ser utilizadas a partir de *Mal Nascida*. Estas estratégias conjugam-se para promover uma intensificação do real. Por isso mesmo, é a partir desse filme que se torna mais insistente o método de João Canijo de trabalho com os atores, tanto nos ensaios de construção do filme, como dos “estágios” dos atores no contexto social



Fotograma 65: *Sapatos Pretos*



Fotograma 66: *Sapatos Pretos*



Fotograma 67: *Ganhar a Vida*



Fotograma 68: *Ganhar a Vida*



Fotograma 69: *Mal Nascida*



Fotograma 70: *Mal Nascida*



Fotograma 71: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 72: *Sangue do Meu Sangue*

onde se desenvolverá a narrativa. Estas estratégias resultam, nos filmes, na demonstração de atos e rituais habituais do dia-a-dia — de que o exemplo máximo são as refeições em família —, o que verdadeiramente justifica a ideia da “banalidade”. Por isso, de forma predominante, nota-se nestes dois filmes uma duração longa das cenas, que é associada, muitas vezes, a planos-sequência e planos longos. Esta duração obriga a uma maior intensidade dramática, reforçando uma exposição temporal, em que há uma percepção do tempo como presente. É notório, em cenas paradigmáticas, que esta longa duração é uma forma de acentuar certos comportamentos, tanto no interior das famílias como na relação das famílias com a restante comunidade, como acabámos de assinalar.

Podemos também notar que esta longa duração já era estratégia dos filmes anteriores, embora “montada” de forma diferente, já que, numa primeira fase, João Canijo dá predominância a uma *découpage* trabalhada e uma câmara com grande movimento (*Sapatos Pretos e Ganhar a Vida*), que depois vai incluindo cada vez menos planos e movimentos de câmara (como já extensivamente analisámos), como acontece em *Noite Escura*, um filme ainda de transição. Mas a mudança é sentida, de forma predominante, em *Mal Nascida* e *Sangue do Meu Sangue*, onde as cenas se tornam mais minimalistas ao nível da montagem dos planos e apostam mais em planos-sequência. Essa mudança, nestes dois filmes, intensifica a sensação de banalidade do quotidiano, sobretudo pela dimensão temporal da cena e da sua cinematografia da observação.

Em termos de estratégia prioritária nestes dois filmes, podemos dar o exemplo da colocação de câmara nos dois fotogramas seguintes do filme *Mal Nascida*. Nesta única cena, veem-se apenas dois planos — campo/contracampo —, dentro de uma casa minúscula, num monólogo de Lúcia, que fala para Jusmino. A *découpage* da cena coloca a câmara num dos ângulos do espaço, em plano médio (neste caso, Lúcia senta-se numa mesa, de costas para Jusmino e de frente para a câmara). Depois de um certo tempo, o realizador troca o ponto de vista da cena, numa passagem de campo para contracampo: agora num plano geral, vemos Jusmino de frente para a câmara (algo escondido), em primeiro plano, e Lúcia de costas, ao fundo. Este segundo plano mantém-se, de novo, quase estático. Há apenas pequenas movimentações que, aliás, são incentivadas pelas personagens que “obrigam” a câmara a deslocar-se, seguindo seu movimento no enquadramento. Num primeiro momento, Lúcia lava a louça, na cozinha, e depois aproxima-se de Jusmino, sentando-se na cama e ficando, assim, em primeiro plano. No caso desta cena, intensifica-se o

ódio de Lúcia à mãe e ao padrasto, que resulta também num tom bruto do monólogo, mesmo que fale para a única personagem com quem tem um relacionamento afetivo (Jusmino). O silêncio dele contrasta com as palavras ásperas de Lúcia. A cinematografia lenta e vigilante acentua toda a carga emotiva da cena.

A duração longa da cena, os planos longos e a estratégia do plano-sequência com pequenos movimentos são potenciados em *Sangue do Meu Sangue*. Podemos observar, em detalhe, estas estratégias nos quatro fotogramas seguintes, numa cena que decorre quase no início do filme. Trata-se de um almoço em família e a cena dura, em tempo fílmico — que é, aqui, idêntico ao tempo *real* —, cerca de dez minutos. Durante esse tempo, o cineasta faz apenas três planos, acentuando a utilização do plano-sequência e a sua *duração*. Podemos também notar como os planos mostram personagens enclausuradas no enquadramento: não há espaço e, muitas vezes, outras personagens ficam no espaço em *off*, apesar de Márcia — a matriarca da família — estar quase sempre em posição de destaque. Reforça-se, neste aspeto, a exiguidade da casa de família. O segundo e o quarto destes fotogramas também são exemplares pela forma como o enquadramento do espaço reduz ainda mais a visibilidade das personagens. A amálgama que as personagens formam — apenas Márcia se destaca, como dissemos — associa-as com um único patamar social do bairro. Aliás, a cena desenvolve-se, à ausência de um trabalho de câmara aturado, pela linguagem (diálogo) das personagens, que revelam, dessa forma, os particularismos sociais e o seu quotidiano do dia-a-dia. Esta banalidade leva, mesmo assim, a pequenos conflitos, que se entreveem na cena: César está emburrado com Cláudia (porque esta evita o sexo com ele), e Ivete preocupa-se em excesso com a sua aparência física (acabou de tomar banho, pela segunda vez no dia, e tem um preparado no fogão que permite inferir um tratamento de beleza). No último fotograma, podemos ver também uma divisão entre mãe e filha, através da duplicação do ponto de vista e de uma sugestão de prisão dentro de casa (como já notáramos), simbolizada pelas grades em primeiro plano.

A estratégia da banalidade quotidiana — isto é, a aposta em rituais diários das famílias e das suas conversas anódinas —, que os últimos parágrafos explicaram suporta-se também pelo reconhecimento direto que estas cenas convocam de uma identidade cultural específica. De certa forma, todo o diálogo das personagens denota particularismos sociais e nacionais e socorre-se de acontecimentos nacionais — nesta última cena, por exemplo, Márcia comenta o mau tempo e as cheias na Madeira, um



Fotograma 75: *Mal Nascida*



Fotograma 74: *Mal Nascida*



Fotograma 75: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 76: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 77: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 78: *Sangue do Meu Sangue*

assunto que chama a atenção de todos. Esta banalidade da conversa sobre o tempo demonstra a teia de afetos da família, que pode ser entendida, no contexto global da filmografia de Canijo, como uma máscara ilusória para não enfrentar o *real* (tal como José Gil e Eduardo Lourenço também explicaram) das relações de poder, sobretudo a luta entre os sexos (César e Cláudia, por exemplo).

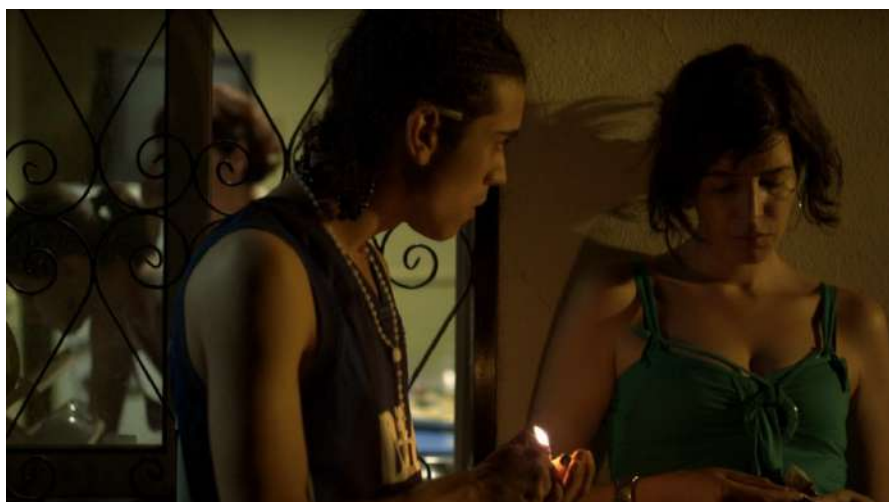
Antevê-se, na descrição desta cena, outra estratégia que é aprofundada em *Sangue do Meu Sangue* (e que já fora utilizada em *Noite Escura e Mal Nascida*): a utilização de uma dupla perspectiva dentro do enquadramento, ao colocar duas narrativas autónomas lado-a-lado, aproveitando também os espaços de cena para fazer uso dos enquadramentos dentro do plano. Esta duplicação não menospreza nenhum dos dois focos narrativos dentro do plano até porque o som é captado em ambos de forma igualitária — ou então, mesmo que o primeiro plano seja valorizado, ainda é possível ouvir o segundo plano com boa qualidade. Este enfoque igualitário em duas situações narrativas convoca uma estratégia cinematográfica com propósitos específicos: há uma naturalização da vida quotidiana, onde os diálogos são muitas vezes sobrepostos. No entanto, neste caso, esta tensão ou dialética entre duas ações também pretende dar conta de uma certa sobreposição das identidades que estão em jogo: há muito pouca margem para o desenvolvimento de subjetividades autónomas e que não sigam as tradições impostas pelo contexto social onde se desenrolam. As personagens desta família são afetadas por essa tradição e esta constante sobreposição e ausência de individualismo, refletindo as instabilidades identitárias que analisámos no contexto da família.

Isso é particularmente evidente no último fotograma da sequência anterior, mas também nos dois fotogramas seguintes. No primeiro deles, vemos como Telmo, o líder do gangue de tráfico de droga, fala com o Joca, e, ao mesmo, tempo, vemos, do lado direito do enquadramento, as suas filhas. Telmo discute com Joca, que acaba de lhe anunciar ter perdido um pacote de droga. Observa-se uma sobreposição da vida familiar com a vida ilegal do tráfico de droga (o que será potenciado pelo decorrer do próprio filme e das atitudes violentas de Telmo). Claramente, há aqui uma contradição entre uma vida banal (as filhas e os seus pequenos dramas) e a realidade violenta do tráfico de droga.

No fotograma seguinte, vemos duas ações que ocorrem como um efeito do enquadramento que valoriza a profundidade de campo: em primeiro plano, estão Ivete e Joca; no segundo plano, Márcia e Cláudia. Neste caso, esta duplicação acentua os problemas narrativos que se vão



Fotograma 79: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 80: *Sangue do Meu Sangue*

desenvolver nos dois focos diegéticos dos protagonistas. De certa forma, mais uma vez, este plano acentua o conflito familiar: por um lado entre o primeiro e o segundo plano, mas também nos dois pares protagonistas (Márcia e Cláudia; Joca e Ivete).

Esta dialética criada entre duas ações é, por vezes, feita a partir do fora de campo, utilizando o som sobreposto. Essa sobreposição pode ter uma componente documental, utilizando o som do espaço do bairro para caracterizar o contexto onde está inserida a casa da família. Por exemplo, em *Sangue do Meu Sangue*, ouvimos um casal que discute ao longo de várias sequências — e que não tem a mínima relevância narrativa; ou, por outro lado, há um som constante de música, que se ouve algures no bairro. Também noutros casos, agora de um ponto de vista ficcional, mesmo que a ação decorra numa das divisões da casa em que há um diálogo, noutras divisões prossegue o diálogo que iniciara *em campo*, nas cenas anteriores. Esta construção cinematográfica reforça uma certa cacofonia que não deixa de ser caracterizadora do espaço sociológico das personagens, porque capta a realidade na sua confusão.

A construção da naturalidade do quotidiano banal tece com cuidado a sua dimensão simbólica: as personagens são enquadradas num determinado contexto cultural e fazem assim emergir, a partir da vida das banalidades do dia-a-dia, uma comunidade imaginada, que se constrói a partir de partículas mínimas dos comportamentos e dos elementos da *mise-en-scène*. As estratégias cinematográficas que descrevemos concorrem para uma intensificação do real, para que ele “contagie” (usando um termo de João Canijo) a narrativa filmica, ao mesmo tempo que insiste no significado específico do quotidiano: a naturalização dos relacionamentos de poder. É importante lembrar aqui a narrativa de incesto em cima da qual a banalidade é composta, tornando-a assim, no final da narrativa, um auguro de relacionamentos perversos.

Este suposto quotidiano banal realça a ideia de aparências abaixo das quais ocorrem conflitos resultantes de uma identidade nacional não interrogada, bem como as contradições do desenvolvimento económico. Já entrevistamos, na discussão inicial do realismo, que a sua elaboração deriva também de questões culturais e sociais (ver, por exemplo, Raymond Williams). Nesse sentido, a questão documental ocupa aqui uma posição central: os filmes procuram trabalhar a realidade contemporânea e fazem-no recorrendo a uma série de mecanismos típicos de uma dimensão documental-realista: a filmagem em cenários reais; a utilização de atores amadores que se autorrepresentam; uma perspetiva

sociológica, abordando aspetos sociais problemáticos (classes sociais desfavorecidas, marginalidade) e lugares periféricos (subúrbios, o interior rural, a casa de alterne). Isto é, os filmes promovem uma adesão à atualidade social — uma das ênfases do realismo no entender de Raymond Williams.

Quando discutimos o realismo cinematográfico neste livro, mostrámos como, nas formulações de Bazin ou Rancière, o realismo é, na verdade, um modo de construção fílmica que baralha as hierarquias habituais (nas narrativas *tradicionais*, a invisibilidade narrativa pressupõe uma aparência do real). No caso da proposta destes autores, verifica-se uma dialética entre ficção e documento, permitindo que o aparato fílmico receba as contradições do próprio real. Para Bazin, isso poderia ser feito através de um conjunto de técnicas — precisamente denominadas de *bazinianas* — como o plano-sequência e a profundidade de campo; e elementos contingentes como os contributos imprevisíveis de cada um dos atores e as condições do local (por exemplo, na exiguidade da casa do bairro escolhida para a filmagem ou os sons “reais” que são acolhidos na filmagem). No entanto, para este *cinema de representação do mundo*, o que importa é dialética que “destitui as hierarquias de representação”, como diz Rancière e que se apresenta aberto a uma ambivalência do real (Bazin), e provocando uma “produção da realidade” (Nagib). O quotidiano banal é um realismo construído por Canijo e parte de diversos sintomas que capta na sua abordagem ao real. Não podemos deixar de associar as novas estratégias cinematográficas de Canijo com o “novo realismo”, proposto pelos autores que seguimos (Elsaesser, por exemplo) e que procura delinear uma tendência do cinema do mundo (de que os exemplos máximos podem ser Pedro Costa ou Jia Zhangke), renovando a discussão *baziniana* do real.

Em conclusão, como podemos observar, o cinema *realista* de João Canijo, de acordo com a formulação inicial de Bazin, pretende dar conta das transformações e dos equívocos sociais de uma comunidade humana. Nos seus filmes, o cineasta procura assimilar, “contagiar-se” com a realidade. No entanto, não se trata de uma realidade consensual, mas sim, de lugares e pessoas que, na sua ambivalência, desenvolvem um imaginário social específico e contrário ao senso comum, porque se preocupa com a dialética e os conflitos entre a aparência e o *real*. Outro aspeto decisivo, tanto destas sequências como de outras, é a utilização da linguagem: a especificidade regional, o calão, ou o brejeiro são um sinal desse contágio. É aqui também que se conjuga o *realismo* destes filmes com a construção

cultural que ambicionámos: ao imiscuir-se com este real, o cineasta não desiste de capturar tudo aquilo que está submerso atrás da superfície. O subterrâneo e as construções narrativas permitem que João Canijo possa comentar e participar do debate cultural. Neste sentido, a trivialidade quotidiana é abalada por elementos que surgem intempestivamente a partir de uma narrativa melodramática e violenta.

A dramaturgia da violência a partir de um olhar realista

Observámos, durante este capítulo, a forma como João Canijo constrói visualmente os seus filmes. Tentámos assinalar algumas das suas características mais distintas sem deixar de notar as alterações progressivas que foi implementando ao longo da sua carreira. Esperámos ter conseguido dar conta da complexidade do fazer cinematográfico do autor, assim como perceber as diferentes camadas relacionadas com signos da identidade nacional. Gostaríamos agora de ensaiar um diálogo entre as considerações sobre a estética destes filmes, a questão do realismo e a violência. Fomos entrevendo, na nossa análise, aspetos eminentemente “realistas” dos filmes, aqui entendendo o realismo como uma aproximação da realidade construída, no sentido *baziniano* (e que acabámos de discutir). Por exemplo, quando assinalámos a tendência documental ou o método de aproximação do cineasta a lugares periféricos.

Sabemos que devemos ter algum cuidado numa análise uniforme. Nesse sentido, iremos procurar detalhar as diferentes alterações ocorridas, assim como os diferentes sentidos do *realismo* na filmografia de João Canijo a partir da dramaturgia da violência. Já analisámos, num primeiro momento, como os primeiros filmes do cineasta se ocupavam de uma estética pós-moderna. Assinalámos como *Filha da Mãe* trabalha sobre um registo de paródia e *pastiche*, em que a farsa e o melodrama suplantam um possível realismo. No entanto, a partir de *Sapatos Pretos* — e incluindo *Ganhar a Vida* e *Noite Escura* — observámos também um “realismo” pulsional, em que a câmara, de forma vibrante, se aproxima de um registo corporal, incorporando um ritmo acelerado e fragmentado da montagem. Finalmente, observámos como os dois últimos filmes se aproximam mais de um realismo observacional mesmo que este seja altamente simbólico. Neste contexto, gostaríamos de destacar o cinema de João Canijo com um cinema corporal/material a partir da violência explícita.

A violência sempre foi muito retratada pelo cinema e, sobretudo, a partir dos anos 1970, foi utilizada de forma estetizante²⁰⁷, isto é, graficamente apelativa (através de *slow-motions* ou do exagero visual). No final dos anos 90, o cinema de João Canijo faz uma mudança surpreendente relativamente aos filmes anteriores. Depois de dois filmes com uma narrativa e estética mais clássica, o cineasta tornou a sua câmara muito mais móvel e próxima das personagens. Desta abordagem, resultam também cenas de particular violência física e gráfica, a partir de cenas longas. Apesar dessas tendências contemporâneas, no entanto, a violência em João Canijo é abordada a partir de um estilo *realista*, embora com características diversas ao longo dos anos, também de acordo com as diferenças que fomos notando até agora.

Em *Sapatos Pretos*, por exemplo, como podemos ver nos quatro fotogramas seguintes, a sequência de violação de Dalila é executada de forma a potenciar a duração temporal e convocando várias sensações: para além do olhar, também a respiração ofegante das duas personagens ou os sons dos corpos a baterem contra o décor. A câmara não desiste de estar muito perto do corpo e da violência (grandes planos, ângulos contrapicados), e aqui até os *jump cuts* reforçam toda a força bruta e gráfica que advém da cena. Aliás, ambas as faces das personagens parecem desfiguradas. Marcolino, em particular, tem um comportamento puramente animal, humilhando Dalila até rasgar o corpo de que se aproveita.

No final desta filmografia, em *Sangue do Meu Sangue*, uma cena semelhante ocorre também com uma violação, neste caso de Telmo a Ivete, como podemos ver nos quatro fotogramas seguintes. Toda a duração da sequência, a sua sonoridade e a movimentação dos corpos de ambos reforçam a intensidade através da plasticidade do momento. A câmara nunca evita olhar para a violência — agora através do plano-sequência e de pequenas movimentações de câmara. Aqui a *duração*, o tempo de cena (cerca de treze minutos), é decisivo: não há elipses, nem montagem ritmada. A violência do mundo é observada pela câmara do realizador. Até a introdução das imagens da televisão provoca uma intensificação do real. E, mais uma vez, esta violência demonstra a dominação sexual das mulheres, com uma exibição caprichosa de poder por parte de Telmo. Os planos longos, mas também o enquadramento em grande

207 Cf. Stephen Prince, “Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects”, in *Screening Violence*, ed. Stephen Prince (London: The Athlone Press, 2000), 1–44.



Fotograma 81: *Sapatos Pretos*



Fotograma 82: *Sapatos Pretos*



Fotograma 85: *Sapatos Pretos*



Fotograma 84: *Sapatos Pretos*

plano, obriga-nos a olhar a cena, força-nos a fazer parte daquele mundo. Também a nudez do corpo reforça a humilhação perversa de Ivete.

Apesar de estratégias diferentes, os dois exemplos podem ser vistos no mesmo capítulo de análise de um cinema corporal. É interessante voltar a questão, que já entrevistamos na formulação de Elsaesser e da sua “viragem ontológica”. Neste contexto, talvez seja produtivo avançar na questão a partir da seguinte formulação de Ivone Margulies:

Como se pode recordar a peculiaridade concreta de um acontecimento ou reproduzir a sua urgência original através de um média que claramente defere? Uma das formas de provocar questões tão complexas pode ser realizada através da representação desses acontecimentos que mais teimosamente resistem à noção de duplicação por causa da sua associação próxima à carnalidade do corpo e da decadência, representando realidades como os rituais possessivos, o sacrifício animal, a tortura ou a deficiência física.²⁰⁸

Assim, o que a autora propõe é olhar o cinema corporal a partir de situações limite, em que o corpo é colocado sob ameaça. Os momentos de violência são, para além das funções miméticas e recíprocas que descrevemos na dimensão narrativa destes filmes, particularmente vibrantes e intensos, que resultam assim numa aproximação ao realismo corporal e pulsional que temos vindo a referir. Essa dimensão é totalmente dominante em todos os filmes do realizador a partir de *Sapatos Pretos*, e todos eles incluem sequências em que o corpo marcado e violentado é filmado de forma muito próxima, assumindo um carácter performativo da realidade que é exposta. De forma clara, portanto, a violência *realista* destes filmes toca *na ferida* da identidade e da sua não-inscrição, promovendo uma desmistificação da sua idealização. A violência realista pode ser entendida, neste processo, como a inscrição do cineasta num imaginário cultural, expondo um comportamento que é submerso no quotidiano superficial e no senso comum. Complementa-se assim, esteticamente, a violência como fenómeno cultural, que antevimos na discussão narrativa, com a potencialidade visual e *sensitiva* do cinema.

208 Margulies, “Bodies Too Much”, 1.



Fotograma 85: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 86: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 87: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 88: *Sangue do Meu Sangue*

4. CONCLUSÃO: JOÃO CANIJO, UM AUTOR PORTUGUÊS

Durante este segundo capítulo, tentámos analisar a forma como a identidade nacional é discutida no cinema de João Canijo. Ao longo do nosso percurso, fomos ensaiando hipóteses que compõem o imaginário construído pelo cineasta, tanto na sua dimensão narrativa, como estética. Sugerimos entender este imaginário a partir de uma dramaturgia da violência — incluindo as tradições da tragédia grega e do melodrama — ao mesmo tempo que discutimos a dimensão realista da cinematografia destes filmes. Resta agora adicionar uma nova camada de interpretação, interligando os vários elementos aflorados, sobretudo dando destaque a uma associação entre o melodrama e o realismo como uma ligação intertextual, ainda que não perdendo nunca de vista o foco identitário deste livro. Numa última aproximação, esclareceremos outra das questões dominantes desta investigação: a inclusão do cineasta na tradição do cinema português.

Melodrama e realismo no discurso sobre a identidade

O realizador João Canijo, por aquilo que fomos descrevendo ao longo deste capítulo procura, nos seus filmes, entrelaçar uma tendência realista com a introdução do melodrama, sobretudo devido às suas narrativas intensas. Podemos, de certa forma, dizer que João Canijo procura situar-se no melodrama de uma forma realista. Como corolário desta complementaridade, o cineasta desenvolve uma dramaturgia da violência como significante de uma intensa discussão cinematográfica sobre a identidade nacional, que resulta na demolição violenta de lugares comuns. Vamos, agora, proceder à interligação destes elementos que são estruturantes desta obra.

Na breve revisão bibliográfica que realizamos acerca tanto do melodrama como do realismo conjuga-se um momento histórico: a ascensão da burguesia e a desvalorização da nobreza enquanto objeto dramático. Nesse sentido, ambos partilham a apropriação de uma dimensão popular do drama, ocupando-se de assuntos banais que até então tinham estado arredados do centro dramático. Para Brooks, o melodrama é uma forma de trazer o real e o banal para um terreno de uma estrutura dramática, e dotando essa banalidade de um significado mais profundo, visível

através de metáforas.²⁰⁹ Raymond Williams coloca o aparecimento do realismo no mesmo momento histórico, como um motivo semelhante ao melodrama: a preocupação por um cotidiano e por classes menos favorecidas, como a burguesia.²¹⁰ A formulação de Williams, que já abordamos, sobre a tripla condição para o surgimento do realismo — ação secular, o contemporâneo e a preocupação social — pode também ser abordada no melodrama.²¹¹ Christine Gledhill reforça esta ligação entre melodrama e realismo, enquanto dois modos populares que se distanciam do modo trágico, embora entenda que o realismo tenha sido apropriado pela elite cultural, ao contrário do melodrama, que se mantém como um modo popular.²¹² Como acentua Louis Bayman, a “autenticidade é a chave para ambos, com o realismo a procurar iluminar as forças que motivam a sociedade, e o melodrama focando na inocência atormentada por dissimulações perversas”.²¹⁵

Num texto onde procura desmistificar a junção entre realismo e melodrama, o investigador Louis Bayman argumenta que os dois modelos não são incompatíveis e podem ser destacados no contexto do neorealismo italiano.²¹⁴ Para o autor, a “revelação no neorealismo ocorre, frequentemente, através do impacto do excesso melodramático na realidade social”.²¹⁵ O que Bayman propõe é olhar o realismo *baziniano* deste movimento italiano — cuja elaboração histórica é clara e que descrevemos a partir das considerações de André Bazin — à luz de uma construção narrativa claramente melodramática. Assim, o neorealismo italiano surge no contexto de uma mudança histórica central — a Segunda Guerra Mundial — e das condições sociais daí resultantes. Se, por um lado, é dada ênfase a uma condição social pobre (a classe trabalhadora), o momento histórico é potenciado pela construção excessiva da narrativa. Por isso,

o neorealismo usa o melodrama para tornar mais intenso e mais vívido o desespero das massas populares, quando sujeitas a circunstâncias

209 Cf. Brooks, “The Melodramatic Imagination”, 51–61.

210 Cf. Williams, “A Lecture on Realism”, 62–65.

211 Cf. Louis Bayman, “Melodrama as Realism in Italian Neorealism”, in *Realism and the Audiovisual Media*, ed. Lúcia Nagib and Cecília Mello (London: Palgrave Macmillan, 2009), 48.

212 Cf. Gledhill, “The Melodramatic Field: An Introduction”, 26–27.

213 Bayman, “Melodrama as Realism in Italian Neorealism”, 47–48.

214 Bayman, “Melodrama as Realism in Italian Neorealism”.

215 Bayman, 56.

relevantes (...). O melodrama ajuda o neorealismo a afirmar que o *pathos* genuíno das restrições sociais e das questões morais importantes são encontradas nas vidas das pessoas comuns.²¹⁶

O autor reforça, assim, aquilo que chama de dialética entre o indivíduo e as mudanças sociais, mostrando como o melodrama pode resultar, se conjugado com um texto realista.

Consideramos que podemos observar uma estratégia semelhante no caso de João Canijo. Por um lado, parece óbvio, por aquilo que já argumentámos, que há um realismo construído nos filmes que analisámos, centrados, sobretudo, em classes mais baixas e lugares periféricos. Esta construção é entrelaçada com estratégias narrativas claramente melodramáticas, destacando-se a forma como o realizador dá primazia a coincidências narrativas e ao crescendo dramático que resulta em finais excessivos e violentos, onde a energia acumulada por personagens femininas é libertada de forma explosiva. Nos diferentes filmes, esta complementaridade entre realismo e melodrama pode ser percebida através dos contrastes de técnicas, como a utilização *baziniana* da câmara (plano-sequência) com um excesso teatralizado dos atores e as estruturas dramáticas. Neste sentido, a filmografia do cineasta pode ser melhor entendida no balanceamento destes dois elementos: observa-se, nos primeiros filmes, uma primazia do melodrama enquanto formador das estratégias estéticas e narrativas; num segundo momento, o realismo é preponderante, relegando o melodrama para um papel secundário, mas ainda importante e assumindo uma dimensão simbólica.

Assim, nos filmes de Canijo a manipulação narrativa que resulta das histórias, clarifica um certo *pathos*, como entrevisto por Bayman no neorealismo italiano, numa classe desfavorecida. Isto é, o *destino* das personagens parece marcado pela sua classe social e o modelo narrativo que ensaiámos castra a afirmação individual. O melodrama adiciona uma formulação cultural específica: a sociedade patriarcal e autoritária, que intervém na normalidade do quotidiano banal. Entroncando na análise que já efetuamos às estruturas narrativas, os filmes demonstram a incapacidade destas personagens de alterarem o seu estatuto social. Num sentido global, promove-se uma discussão entre os géneros, mostrando como a sociedade patriarcal portuguesa — construída a partir da ideologia salazarista — está em ebulição no mundo contemporâneo. Estas estratégias

216 Bayman, 53.

culminam numa ideia que é estruturante do pensamento cinematográfico do autor: a violência brutal e gráfica. Ao considerarmos a dramaturgia da violência na primeira parte deste capítulo, acentuámos características narrativas que explicam as mentalidades — a reciprocidade da vingança, a degradação da família, a ausência de uma comunidade cívica. Ao olharmos também a dimensão realista e material, que investe nos corpos das personagens, através de uma violência explicitada, mostramos como o *pathos* melodramático e realista se conjuga, precisamente, nestas sequências. O melodrama surge aqui como resultado de uma sublimação (um recalçamento, como diria Lourenço), de uma hegemonia patriarcal, que investe depois nos corpos das personagens. Por outro lado, o realismo entrevê-se nos lugares periféricos através de uma exploração do quotidiano, das suas práticas e dos seus rituais, de forma a caracterizar um imaginário. Para entrelaçar os dois modos é também relevante convocar o método do cineasta — através da pesquisa intensa, sobre uma componente sociológica, e do processo de ensaio com os atores (que implica também estágios nos lugares) — que participa na construção desse imaginário. O método²¹⁷ — e todas as suas implicações no processo de construção do filme — são muito relevantes para a profundidade do real (e da sua ambivalência). Por isso, o método é capaz de clarificar algumas dúvidas que foram surgindo na receção crítica dos filmes, sobre um certo aproveitamento social das classes mais frágeis. A este propósito, podemos ver tanto críticas de *Sapatos Pretos*²¹⁸ a *Sangue do Meu Sangue*²¹⁹. Por exemplo, na crítica de Francisco Ferreira, o cinema de João Canijo é acusado de “demagogia”: “Diz-se realista mas o seu olhar não o defende: cinema de convite à demagogia. Uma demagogia social, humana e cinematográfica em *flirt* com o grotesco, que não vem de agora nos filmes do autor”.²²⁰

217 Não iremos tratar neste livro *É o Amor*, mas convocamos agora a sua referência para reafirmar este método: neste projeto, marcadamente documental — foi uma encomenda ao realizador para filmar num contexto social específico: um bairro piscatório no Norte de Portugal —, a atriz Anabela Moreira introduziu-se no dia-a-dia quotidiano de um conjunto de mulheres de pescadores. Na rotação do documentário, Anabela também participou num ambíguo papel de atriz e “personagem”, complicando as ideias do real e da ficção.

218 Jorge Leitão Ramos, “O Princípio da Realidade”, *Expresso - Cartaz*, 10 de abril, 1998, 13; Manuel Cintra Ferreira, “Crítica a «Sapatos Pretos»”, *Expresso - Cartaz*, 18 de abril, 1998, 11.

219 Francisco Ferreira, “Crítica a «Sangue do Meu Sangue»”, *Expresso - Atual*, 22 de outubro, 2011, 18.

220 Ferreira, 18.

No entanto, toda a formulação que este livro tem evidenciado mostra como o discurso cultural de João Canijo vai muito mais além desta crítica.

Em conclusão, incorporar o melodrama e a violência são uma forma do cineasta de situar o problema nas classes sociais mais frágeis, onde se acentua um discurso cultural. Também por isso, o realizador nunca desiste deste registo realista, através de uma aproximação documental à sociedade portuguesa. O melodrama e o realismo juntam-se, assim, de forma a clarificar o discurso cultural de João Canijo e a sua construção do imaginário nacional das últimas décadas. Por um lado, o realismo pretende dar conta da realidade em lugares periféricos, que está em vias de transformação, e, por outro, desenvolve, através do melodrama, um discurso sobre as mentalidades que permaneceram desde a sua criação no salazarismo e que desembocam na ideia de não-inscrição proposta por José Gil.

É, pois, neste contexto, que podemos melhor perceber a ideia de que a obra filmica de João Canijo convoca um discurso cultural. Este discurso pretende significar que, tal como estas famílias em convulsão, o país também procura um caminho num futuro imprevisível. Ele constata o problema de não-inscrição e de falta de afirmação individual. De certa forma, os filmes aprofundam, no seu discurso cultural, o choque de imaginários propostos pelos pensadores que seguimos no primeiro capítulo, embora dando ênfase ao problema das aparências. Eduardo Lourenço, cujo pensamento é, neste aspeto, precursor, já afirmara: “obscuramente (...), pela primeira vez, Portugal não sabe bem que é. Não sabe bem o que é como destino”,²²¹ e insistindo na “relação irrealista (...) conosco mesmos”.²²² Nesse sentido, o imaginário cultural de João Canijo reforça essa ideia de falta de futuro — da existência de um *destino* possível pelo imaginário — perante a insistência numa mentalidade de não-inscrição, exposta nas sequências de violência ou nos finais dos filmes (onde a aparência volta a ser predominante).

Ao mesmo tempo, os seus filmes parecem querer esclarecer o tempo presente, mostrá-lo tal como o realizador o concebe. Este presente e a sua vida quotidiana, que o cineasta revela, é também partilhado com alguns filmes pós-anos 90, numa alteração do paradigma da tradição do cinema português. É, assim, um presente que se transforma também num imaginário de um Portugal em convulsão, sórdido, que discute questões

221 Lourenço, *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*, 68.

222 Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 25.

identitárias profundas. As vidas privadas destes sete filmes de ficção e os seus problemas são, portanto, um reflexo de uma comunidade imaginada, dialogante com uma certa tradição identitária; são, por isso, expostas no seu mal-estar contemporâneo. O círculo também se fecha na relação com o dispositivo de revelação operado em *Fantasia Lusitana*: nos filmes de ficção, a realidade oculta e violenta — melodramática — acentua o reverso da medalha, que tem, do outro lado, as mentalidades (o familiarismo, a não-inscrição). Recordemos que falámos no desvendamento de um *fora de campo* no documentário *Fantasia Lusitana* (as imagens da realidade dura eram subtraídas aos jornais de *atualidades* produzidos pelo regime). É o mesmo caso dos filmes de ficção, pelo menos na lógica de um imaginário resultante da ideologia salazarista: nestes filmes, Canijo desvenda e expõe esse *fora de campo*.

Em conclusão, os filmes que analisámos pretendem revelar tudo aquilo que está para além da superfície da identidade nacional e do seu *senso comum*, expondo uma secular fragilidade, a partir de lugares periféricos (as margens do sistema) onde essa mentalidade está à superfície.

João Canijo no cinema português

Até agora fizemos uma análise extensiva à obra de João Canijo, considerando os aspetos específicos dos seus filmes e a sua relação com o debate sobre representações culturais portuguesas. Não poderíamos fechar, no entanto, esta discussão, sem entrar no debate sobre a relação do cineasta com o cinema português e com a sua reflexão sobre a identidade nacional, que fomos entrevedo nos últimos subcapítulos.

Noutro lugar, analisámos, em detalhe, os pressupostos históricos e culturais do cinema português desde os anos 60.²²³ Esta análise foi efetuada num pressuposto geracional, dividindo o cinema português em dois grandes blocos históricos: entre os anos 60 e 80; e o cinema contemporâneo, pós-anos 90. Obviamente, o cinema de João Canijo faz parte do bloco mais recente, pertencendo a uma nova geração de cineastas. Para alguns autores, havia, no final dos anos 80, uma geração de novos cineastas que, aparentemente, se distanciavam da tradição anterior. De facto, parece claro, depois de examinar a filmografia do cineasta, que ele

223 Ribas, “Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo”.

partilha certos pormenores estéticos e produtivos com a cinematografia portuguesa mais recente.

Ainda mantendo esta divisão clássica entre as duas gerações, pode notar-se como os estudos produzidos sobre a geração do *novo cinema* analisou o período como uma particular reformulação da ideia de Portugal. A partir dos discursos de Augusto M. Seabra²²⁴ ou Paulo Filipe Monteiro²²⁵ podemos identificar uma proposta de um imaginário particular, criado pelos filmes por cineastas como Manoel de Oliveira, João Botelho, António Reis/Margarida Cordeiro e José Álvaro Morais, entre outros, expressando melancolia e decadência. Estas perspetivas estão diretamente ligadas a aspetos estilísticos ou produtivos, como a falta de elementos dramáticos ou o modo de produção eminentemente artesanal. Nesse aspeto também podemos observar a ideia de melancolia da *mise-en-scène* como proposta por Tiago Baptista²²⁶ e baseada nos pressupostos teóricos de Monteiro, isto é, um cinema que caracteriza os comportamentos das personagens a partir de uma *mise-en-scène* de espaços fechados ou através da ausência de mecanismos dramáticos. Desta formulação cultural resultaram narrativas repletas de elementos de resignação ou de derrota, conduzindo a uma certa claustrofobia²²⁷ no comportamento social das personagens ou da caracterização estética dos espaços; daí também resulta a presença do luto e do ritual da morte²²⁸ ou um regresso ancestral das tradições rurais.²²⁹ Podemos também sublinhar também como o cinema entre os anos 60 e 80 se viu como um cinema-poesia, baseado numa tradição reflexiva, recusando a invisibilidade clássica e optando por um espírito não-narrativo, que privilegia a utilização de não-atores, narrativas pouco dramáticas e com personagens introspectivas, ou se singulariza na utilização de material literário. Assinale-se, por exemplo, o privilégio pelo “não-acontecimento”²³⁰, numa expressão cunhada por João Botelho.

224 Augusto M. Seabra, “La Scène de L’Histoire”, *Revue Belge du Cinéma*, no. 26 (1989): 1–12.

225 Paulo Filipe Monteiro, “Autos da Alma: Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990” (FCSH-UNL, 1995); Paulo Filipe Monteiro, “O Fardo de Uma Nação”, in *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, ed. Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (Lisboa: Número - Arte e Cultura, 2004), 23–69.

226 Tiago Baptista, “Nacionalmente Correcto: A Invenção do Cinema Português”, *Estudos do Século XX*, no. 9 (2009): 305–23; Tiago Baptista, “Depois do Cinema Português”, in *Cinema em Português: Actas das II Jornadas*, ed. Frederico Lopes (Covilhã: Livros Labcom, 2011), 5–20.

227 Cf. Areal, “Um País Imaginado: Ficções do Real no Cinema Português”.

228 Cf. Seabra, “La Scène de L’Histoire”.

229 Cf. Monteiro, “O Fardo de Uma Nação”.

230 Monteiro, 64.

Esta análise cultural não é unânime no estudo do novo cinema, sendo interrogado através dos conceitos do “princípio da esperança” e do filme “indisciplinar” a partir de Carolin Overhoff Ferreira.²³¹ A investigadora identificou, para além de uma superfície pessimista dos filmes, uma superação da realidade quotidiana pelo dissenso estético. Ferreira também utilizou o conceito de “não-inscrição” de José Gil para analisar certos filmes portugueses e a maneira como as suas estéticas ou as suas personagens conseguiam afirmar o seu futuro, procurando ultrapassar a falta de inscrição proposta pelo filósofo.²³²

Entretanto, num segundo momento contemporâneo, o cinema português não deixou de refletir sobre Portugal.²³³ Quase todos os autores identificam uma alteração dos imaginários referidos,²³⁴ e também uma relação mais próxima entre os filmes e o seu tempo.²³⁵ Nesse sentido, os filmes portugueses tornaram-se mais permeáveis a assuntos contemporâneos e problemas sociais prementes. A imigração é disso um exemplo claro, assim como a utilização de adolescentes num limbo identitário. Esta última questão, desenvolvida por Carolin Overhoff Ferreira,²³⁶ permitiu perceber que a predominância destes adolescentes em perigo era também uma referência a um imaginário ainda indefinido, que expressava um certo temor do futuro. Por outro lado, vimos também como outros autores propuseram-se a ver nestes filmes um jogo familiar mais direto, envolvendo o melodrama e o jogo físico,²³⁷ ao contrário da geração anterior, devedora do cinema moderno e muitas vezes preocupada em filmar ideias e não as envolver num arco dramático.

Finalmente, desembocamos na questão central do realismo: alguns autores acusam o *novo cinema* de fuga a uma realidade quotidiana e

231 Ferreira, *O Cinema Português: Aproximações à Sua História e Indisciplinaridade*.

232 Carolin Overhoff Ferreira, *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films* (Zurique: Lit Verlag, 2012).

233 Cf. Jacques Lemièrre, “O Cinema e a Questão de Portugal após o 25 de Abril de 1974”, in *Novas & Velhas Tendência no Cinema Português Contemporâneo*, ed. João Maria Mendes (Lisboa: Gradiva, 2013), 38–63.

234 Seabra, “Ritos de Passagem”; Vasco Câmara, “O Cinema Acochado”, in *No Fio do Horizonte: Cinema Português, Anos 90* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994), 13–19; Ferreira, “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Inter-Subjectivity in Portuguese Films of the 1990s”.

235 Monteiro, “O Fardo de Uma Nação”; Baptista, “Depois do Cinema Português”.

236 Ferreira, “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Inter-Subjectivity in Portuguese Films of the 1990s”.

237 Câmara, “O Cinema Acochado”.

contemporânea de Portugal; outros, assinalam que o cinema português dos anos 60-80 deve a sua matriz ao cinema dito moderno, optando por revelar uma *realidade* composta também pelo aparato cinematográfico, ou seja, que procura representar o *irrepresentável*, naquilo que Jacques Lemière propôs como a modernidade subtrativa.²³⁸ Em contraste, a geração pós-anos 90, procurou uma relação diferente com o quotidiano. Apesar de haver ligações subliminares entre as gerações — por exemplo, Pedro Costa será o paradigma dessa relação — a verdade é que os novos cineastas se preocuparam com uma realidade mais quotidiana do país. Parte importante, no nosso entender, das novas tendências estéticas pode ver-se na utilização do vídeo digital, formato que se foi tornando dominante. A massificação do vídeo — que, como vimos, é muito importante em João Canijo —, e seguindo tendências gerais do cinema contemporâneo, implicou assim uma série de alterações estilísticas, como: maior autonomia criativa e menor custo de produção; câmaras mais ágeis e com maior liberdade de movimentos, promovendo o uso de planos-sequência (com a utilização das *steady-cam*), ou maior proximidade das personagens sem a interferência do aparato cinematográfico. Também assinalamos novas correntes narrativas, sobretudo com a utilização de linguagem de género, como o melodrama. E, genericamente, pode ver-se a influência da televisão como formatadora de uma nova linguagem cinematográfica.

João Canijo é um realizador que estabelece uma ponte entre estes dois momentos e, como vimos, é ainda preponderante a sua reflexão sobre o imaginário acerca da nação portuguesa. É óbvio, por um lado, que os filmes do cineasta abordam uma tensão identitária que surge entre os diferentes imaginários. Aliás, isso é evidente quando olhamos para os seus dois primeiros filmes e vemos pós-adolescentes a lutarem pela definição da sua subjetividade. São filmes sobre rebeldes sem causa, embora de classe média. Como aliás assinalámos, esses dois primeiros filmes integravam-se num momento de renovação do cinema português, como assinalado por Seabra ou Ferreira. Foi numa perspetiva semelhante que nos propusemos a olhar os restantes filmes, sobretudo ao estudar as protagonistas destas histórias — mulheres que querem afrontar o poder que as oprime, mas que não conseguem ultrapassar a sua condição. Em certo sentido, a sua causa é difusa: apesar de haver motivos narrativos genéricos, elas são muitas vezes guiadas por impulsos emotivos. Para além disso, também assinalámos a família como núcleo central destes filmes:

238 Lemière, “O Cinema e a Questão de Portugal após o 25 de Abril de 1974”.

uma família que se desestrutura e que não consegue vislumbrar o futuro. De certa forma, a filmografia de João Canijo encaixa-se nessa interrogação que uma boa parte do cinema português pós-90 propôs: para onde é que o país vai? Que identidade nacional é possível num novo paradigma cultural (a Europa)? Que elementos do passado continuam a ensombrar o presente e a sua mentalidade? Onde encontrar as falhas de um discurso identitário tão ilusório como o português? Relembramos que a família em crise se tornou um paradigma dominante no cinema português contemporâneo, assinalando um futuro em causa, apesar das mudanças sociais do período democrático. Os problemas familiares e os adolescentes em crise já foram propostos como alegoria de um país em crise cultural. O cinema de João Canijo participa deste percurso, olhando para o interior das vidas privadas como sinal de um imaginário problematizado.

Também por isso, observamos que interessam ao realizador aspetos prementes desta sociedade contemporânea. É possível, assim, identificar alguns problemas sociais: machismo, imigração, prostituição, corrupção, marginalidade, pouca mobilidade social, dificuldades socioeconómicas, etc. Há, de facto, uma procura por uma identificação “documental” destes filmes, procurando observar a realidade social onde se inserem as narrativas. Esta identificação é feita pelos locais escolhidos, mas também pelo método de pesquisa do realizador. Para além disso, nota-se como, nos últimos filmes, João Canijo procura uma documentação do quotidiano, a partir de estratégias *bazinianas*, que atrás descrevemos. A violência e a exibição explícita da brutalidade são também consequência disso. Há, aqui, por isso, uma aproximação com a tendência do cinema português contemporâneo e a sua procura pelo presente quotidiano.

João Canijo é, de facto, devedor de uma nova abordagem estética nascida nos anos 90. Como já assinalámos, as questões produtivas foram decisivas para o cineasta chegar a *Sapatos Pretos* em 1998, que, juntamente com *Ganhar a Vida*, é totalmente rodado em vídeo. Os dois filmes, como se pode comprovar pela nossa análise, abrem uma nova frente no cinema português, em que o aspeto sujo do formato e do seu ruído são integrados na estética e na narrativa do filme, optando por um tom sórdido e excessivo, que se prolonga pela utilização dos grandes planos, das cores berrantes, dos movimentos de câmara súbitos ou de uma montagem muito ritmada. Até a construção da banda sonora remete para os filmes de género. Para além disso, e se olharmos para as críticas de Paulo Filipe Monteiro ao *novo cinema* (artificialismo do décor, teatralização, desvalorização das personagens ou a

não-dramatização)²³⁹ podemos ver como os filmes de João Canijo alteram totalmente esses pressupostos: trabalho de atores intensivo, localizações reais, estrutura dramática forte, etc. Claro que também é possível argumentar que há uma procura por combinar elementos de ficção com elementos documentais — sobretudo se olharmos para os últimos filmes — e esse hibridismo recente liga-se a uma tradição mais clássica do cinema português, embora nunca descurando uma intensidade dramática que é marca dos filmes do cineasta. Assim, Canijo participa das tendências do cinema contemporâneo português, aliás com uma evidente influência do cinema mundial,²⁴⁰ mas também dialoga com uma tradição mais vasta.

Em todo o caso, o cineasta desenvolve um discurso muito intenso sobre Portugal e o imaginário que constrói parece dever à tendência pessimista de olhar o país, na tradição apontada por Monteiro. Se quisermos, os filmes de João Canijo são também filmes de *derrota* e de *morte* (aliás, são filmes onde a morte também funciona como um ritual). São filmes claustrofóbicos. São filmes de um Portugal *decadente*. Ao mesmo tempo, é óbvio que, se a percepção das forças em jogo é próxima do *novo cinema*, o realizador não podia estar mais longe desta tradição, sobretudo na forma como estas ideias se concretizam estética e narrativamente. Em certo sentido, se o *novo cinema* promove uma *mise-en-scène da melancolia*, João Canijo (e talvez algum do cinema português contemporâneo) socorre-se de uma *mise-en-scène dramática*, a que chamamos a *dramaturgia da violência*. Isto é, trata-se de filmes que, tanto narrativamente como nos seus aspetos estéticos, são fortemente dramáticos e que se baseiam não por acaso na tragédia grega e no melodrama, aproveitando assim da construção de personagens fortes e conflitos violentos, ao contrário daquilo que observámos anteriormente no cinema nos anos 60 e 70 e o que pode ser resumido, mais uma vez, na expressão “não-acontecimento” proposta por João Botelho. Aliás, pode até argumentar-se que os filmes de Canijo dialogam intensamente com um género excessivamente dramático:

239 Monteiro, “Autos da Alma: Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990”.

240 Não desenvolveremos este assunto neste livro — embora já fomos entrevendo algumas relações — mas se nos atermos às entrevistas de João Canijo, ele cita diferentes autores como influência: John Cassavettes, o cinema asiático (Takeshi Kitano, Wong Kar Wai, Hou Hsiao Hsien, Brillante Mendoza) ou o já citado movimento Dogma 95, cf. Câmara, “«Não Estou a Fazer Arte, Estou a Fazer Um Filme» - Entrevista a João Canijo”, 3; Câmara, “«Quero Que Cada Vez Mais Se Confundam os Actores com as Personagens Reais» - Entrevista a João Canijo”, 82; Ribas, “Identificação de Um País - Entrevista a João Canijo”, 118; Câmara, “João Canijo e a Redenção de Rita”, 8–9.

o melodrama, com as suas evoluções narrativas, surpresas e acontecimentos violentos. Podemos também afirmar que o pessimismo destes filmes já não se relaciona com representações culturais ancestrais (como acontecia, por exemplo, no cinema de António Reis/Margarida Cordeiro e a sua procura por um mundo rural em desaparecimento, sobretudo em *Trás-os-Montes*²⁴¹), mas estabelece uma ligação entre características socioeconómicas contemporâneas e uma representação cultural construída pelo regime ditatorial e ainda em vigor.

Analisámos, portanto, como a filmografia de João Canijo dialoga com as ideias de José Gil ao revelar a não-inscrição a nível da mentalidade portuguesa, entrelaçando-as com outras ideias de Eduardo Lourenço. Será, assim, que estes filmes promovem uma crítica da não-inscrição? Será que as suas personagens ou a sua estética promovem o dissenso, tal como Carolin Overhoff Ferreira propôs sobre alguns filmes portugueses que considera indisciplinados? Julgamos que a resposta deve ser encontrada na conjugação da violência, do realismo e do melodrama. Se, por um lado, os filmes de Canijo a partir dos anos 90 reafirmam a não-inscrição — não há salvação para as suas personagens, que são trucidadas pelo poder patriarcal — por outro, há uma crítica explícita e veemente a esse modo de viver. Na verdade, as personagens ousaram enfrentar o poder, apesar de sempre perderem. Para além disso, João Canijo participa de uma renovada desmistificação da ideologia salazarista — algo que também podemos observar, de forma bastante diferente, em alguns filmes documentais portugueses — procurando, dessa forma, inscrever um passado ditatorial que, como Eduardo Lourenço nos lembra, foi apagado da memória histórica sem um verdadeiro trauma. Nesse aspeto, como tentámos demonstrar, o documentário *Fantasia Lusitana* é uma tentativa de desocultação do aparato de propaganda que se imiscuiu na mentalidade da não-inscrição e que se propaga até ao momento contemporâneo. E, por outro lado, se virmos o documentário em associação com os filmes de ficção, deparamo-nos, de facto, com um *trauma*, concretizando explicitamente uma denúncia das mentalidades através da violência brutal desses filmes, sobretudo em cenas paradigmáticas de humilhação e morte.

241 Noutro local, analisámos as representações do interior rural português, fazendo uma comparação diacrónica entre um filme de João Canijo, *Mal Nascida*, e outro de António Reis/Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes*: Ribas, “O Interior no Cinema Português: João Canijo e António Reis/Margarida Cordeiro”, 75–90.

Consideramos que, para a nossa análise, devemos voltar a socorrer-nos das mudanças subtis que os últimos filmes prenunciam: entre *Sapatos Pretos* e *Noite Escura*, a temática e a estética concorriam para um retrato absolutamente negro e sórdido. *Mal Nascida* e, sobretudo, *Sangue do Meu Sangue* são filmes que — através da sua estética *realista* e aberta ao mundo — parecem ter uma relação mais próxima com as suas personagens. É aliás, sintomático, que podemos descrever algumas características do último filme de Canijo relacionando-as com o cinema de Pedro Costa, e da elaboração *realista* do mundo (ver Rancière, por exemplo). Também neste sentido, podemos afirmar que a discussão do realismo permitiu aproximar o cinema de João Canijo ao conceito de cinema indisciplinar, que Carolin Overhoff Ferreira assinalou em vários filmes portugueses através da sua capacidade de baralhar modelos pré-definidos entre ficção e documentário. Finalmente, a violência é aqui colocada seguindo a intensidade dramática e aproximação à banalidade do quotidiano que muitos filmes portugueses pós-anos 90 prenunciam. Houve uma necessidade, também sentida em Canijo, em revelar e expor realidades escondidas, criticando a submissão patriarcal que molda as práticas sociais no Portugal democrático. A forma como o fez e o conteúdo que expôs relacionam-no com uma geração que se abre ao mundo, mesmo que fale sobretudo da sociedade portuguesa.

Este livro procurou aferir do imaginário cultural de João Canijo e a sua relação com a identidade nacional portuguesa. Colocando-se numa tradição do cinema português, mas operando também uma rutura, o cineasta procura dar conta de uma identidade marcada por uma mentalidade que transita dos momentos históricos — sobretudo do salazarismo — e que resulta numa falta de afirmação individual, a não-inscrição. Contudo, ao trabalhar num registo *realista* da dramaturgia da violência, Canijo procura ultrapassar essa mentalidade desvendando um mundo mascarado por uma identidade cultural específica (nos moldes do salazarismo) no interior do microcosmos português: a família em lugares periféricos. Essa denúncia de um mundo idealizado e instrumentalizado implica um *retrato de família*. Como qualquer retrato, os filmes trabalham num misto de ocultação e desvendamento, procurando ver para além da superfície e revelando que a identidade nacional é de facto marcada pela violência interna das suas relações sociais, não permitindo um debate público como ocorre nas democracias maduras. Em certo sentido, portanto, o trabalho do cineasta é de *revelação* e de *inscrição* de um novo imaginário diferente do Portugal periférico marcado pelo patriarcado e pela sua violência.

Este discurso participa de um imaginário já desenvolvido pelo cinema português que, nos últimos vinte anos, tem discutido as frustrações do processo democrático e desvendado um passado traumático.

Já depois de concluído este trabalho de investigação, João Canijo lançou *Fátima* (2017), uma longa-metragem central na sua filmografia e que desenvolve algumas das características produtivas, narrativas e estéticas que se anteviam em *Sangue do Meu Sangue*. A discussão sobre esta obra necessitará, portanto, de um olhar prolongando em textos posteriores.²⁴²

242 Cf. Daniel Ribas, “A Fé de João Canijo Num Cinema do Real”, *Público - Ípsilon*, 28 de abril, 2017.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Ana Nunes de. “Introdução.” In *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias*, editado por Ana Nunes de Almeida, 6–14. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Antunes, João. “Filha de Um Canijo.” *Se7e*, 3 de maio, 1990.
- Areal, Leonor. “Um País Imaginado: Ficções do Real no Cinema Português.” Tese de doutoramento, Lisboa, FCSH-UNL, 2008.
- Aumont, Jacques, e Michel Marie. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- Bainbridge, Caroline. *The Cinema of Lars Von Trier: Authenticity and Artifice*. London: Wallflower Press, 2007.
- Baptista, Luís Vicente. “Os Discursos Moralizadores sobre a Família.” In *Portugal Contemporâneo*, editado por António Reis, 737–44. Lisboa: Publicações Alfa, 1996.
- Baptista, Maria Manuel. *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*. Porto: Edições ASA, 2003.
- Baptista, Tiago. “Depois do Cinema Português.” In *Cinema em Português: Actas das II Jornadas*, editado por Frederico Lopes, 5–20. Covilhã: Livros Labcom, 2011.
- . “Nacionalmente Correcto: A Invenção do Cinema Português.” *Estudos do Século XX*, no. 9 (2009): 305–23.
- Barata, André. “A Mobilização Reemergente do Complexo Identitário Português.” In *Representações da Portugalidade*, editado por André Barata, António Santos Pereira e José Ricardo Carvalheiro, 93–114. Lisboa: Caminho, 2011.
- Bayman, Louis. “Melodrama as Realism in Italian Neorealism.” In *Realism and the Audiovisual Media*, edited by Lúcia Nagib and Cecília Mello, 47–62. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Bazin, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. 7th ed. New York: Routledge, 2000.
- Bonifácio, João. “Anabela Moreira: Disposta a Tudo.” *Público — Ípsilon*, 10 de outubro, 2008.
- . “Mal Nascida: São Estas as Nossas Entrranhas? — Entrevista a João Canijo.” *Público*, 9 de outubro, 2008.

- Brennan, Timothy. "The National Longing for Form." In *Nation and Narration*, edited by Homi Bhabha, 7th New York: Routledge, 2000.
- Brooks, Peter. "The Melodramatic Imagination." In *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, 50–66. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- . *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. London: Yale University Press, 1995.
- Cabral, Manuel Villaverde. "A Identidade Nacional Portuguesa: Conteúdo e Relevância." *Dados* 46, no. 3 (2003): 22–24.
- Cabrita, António. "As Cores do Desejo." *Expresso — Cartaz*, 10 de abril, 1998.
- Câmara, Vasco. "«Não Estou a Fazer Arte, Estou a Fazer Um Filme» - Entrevista a João Canijo." *Público — Artes & Ócios*, 10 de abril, 1998.
- . "«Quero Que Cada Vez Mais Se Confundam os Actores com as Personagens Reais» - Entrevista a João Canijo." In *João Canijo: Portuguese Filmmaker*, 69–83. Lisboa: Midas Filmes, 2012.
- . "João Canijo: «Acho Que Isto Não Tem Cura»." *Público — Ípsilon*, 22 de abril, 2010.
- . "João Canijo e a Redenção de Rita." *Público - Y*, 4 de maio, 2001.
- . "O Cinema Acochado." In *No Fio do Horizonte: Cinema Português, Anos 90*, 13–19. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- . "«Quero Aproximar os Actores das Personagens de Um Documentário» — Entrevista a João Canijo." *Público*, 21 de setembro, 2011.
- Casas, Quim. "João Canijo", 2012. <http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/es/biographies/show/v/director/804.html>.
- . "Sangue do Meu Sangue", 2012. <http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/en/films/show/v/id/791.html>.
- Casimiro, Cláudia. "Tensões, Tiránias e Violência Familiar: Da Invisibilidade à Denúncia." In *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias*, editado por Ana Nunes Almeida, 112–40. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society, and Culture. Volume II, The Power of Identity*. 2nd Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- Cunha, José António. "Destino: Europa — Representaciones del Emigrante en el Cine Português." Tese DEA, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Cunha, Luís. "A Identidade da Nação: Encenação e Narrativa", Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 2006. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/4676>.
- . *A Nação das Malhas da Sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

- Dias, Jorge. *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- Duarte, José. “Noite Escura de João Canijo: A Espiral Trágica no Submundo do Portugal Contemporâneo.” In *ACT 17 — Não vi o Livro, Mas Li o Filme*, editado por Mário Jorge Torres, 89–102. Lisboa: Húmus, 2008.
- Elsaesser, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama.” In *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, edited by Christine Gledhill, 43–69. London: British Film Institute, 1987.
- . “World Cinema: Realism, Evidence, Presence.” In *Realism and the Audiovisual Media*, edited by Lúcia Nagib and Cecília Mello, 3–19. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Ésquilo. *Oresteia / Agamémnon / Coéforas / Euménides*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- Eurípidés. *Electra. The Greek Tragedy in New Translations*. New York: Oxford University Press, 1994.
- . *Ifigénia em Áulide*. 2ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- Farber, Stephen. “Blood of My Blood: Film Review.” *The Hollywood Reporter*, 2012. <http://www.hollywoodreporter.com/review/blood-my-blood-film-review-395198>.
- Ferreira, Carolin Overhoff. *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Zürich: Lit Verlag, 2012.
- . “Noite Escura.” In *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*, editado por Carolin Overhoff Ferreira, 233–40. Porto: Campo das Letras, 2007.
- . *O Cinema Português: Aproximações à Sua História e Indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda, 2013.
- . “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Inter-Subjectivity in Portuguese Films of the 1990s.” In *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*, 109–40. Zürich: Lit Verlag, 2012.
- Ferreira, Francisco. “Crítica a «Sangue do Meu Sangue».” *Expresso — Atual*, 22 de outubro, 2011.
- Ferreira, Manuel Cintra. “Crítica a «Sapatos Pretos».” *Expresso — Cartaz*, 18 de abril, 1998.
- . “Filha da Mãe, de João Canijo.” *Público — Fim de Semana*, 25 de maio, 1990.

- Fonseca, Manuel S. “Beijos e Mentiras - Entrevista a João Canijo.” *Expresso - Revista*, 5 de maio, 1990.
- . “Três Mais Eu.” *Expresso - Revista*, 5 de maio, 1990.
- Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.
- Gellrich, Michelle. *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Gil, José. *Em Busca da Identidade. O Desnorte*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- . *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. 2.a ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.
- Girard, Rene. *Violence and the Sacred*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1977.
- Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987.
- . “The Melodramatic Field: An Introduction.” In *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, edited by Christine Gledhill, 5–39. London: British Film Institute, 1987.
- Gomes, Kathleen. “Anabela Moreira, Actriz do Método.” *Público - Ípsilon*, Lisboa: Ípsilon, 18 de junho, 2010.
- Granja, Paulo. “A Comédia à Portuguesa, Ou a Máquina de Sonhos a Preto e Branco Do Estado Novo.” In *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, editado por Luís Reis Torgal, 194–233. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- Grist, Leighton. “Whither Realism? Bazin Reconsidered.” In *Realism and the Audiovisual Media*, edited by Lúcia Nagib and Cecília Mello, 20–30. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Guimarães, Regina, e Saguenaíl. “João Canijo/Rita Blanco — Entrevista.” *Grande Ilusão*, Porto, dezembro de 1990.
- Hall, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- . “Cultural Identity and Diaspora.” In *Identity, Community, Culture, Difference*, edited by J. Rutherford, 222–37. London: Lawrence and Wishart, 1990.
- . “Introduction: Who Needs «Identity?»” In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul du Gay, 1–18. London: Sage Publications, 1996.
- . “Quem Precisa de Identidade?” In *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, editado por Tomaz Tadeu da Silva, 103–33. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- Henriques, Joana Gorjão. “João Canijo - Chefe Desta Família da Noite.” *Publico - Ípsilon*, 22 de outubro, 2004.

- Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." In *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 1–14. Cambridge: Canto, 1992.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1992.
- . "Postmodernism and Consumer Society." In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, 111–25. Washington: Bay Press, 1983.
- Karlyn, Kathleen Rowe. "'Too Close for Comfort': American Beauty and the Incest Motif." *Cinema Journal* 44, no. 1 (2004): 69–94.
- Landy, Marcia, ed. *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Leal, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- . "The Making of Saudade. National Identity and Ethnic Psychology in Portugal." In *Roots and Rituals. The Construction of Ethnic Identities*, edited by Ton Dekker, John Helsloot and Carla Wijers, 267–87. Amsterdam: Het Spinhuis Publishers, 2000.
- Lemière, Jacques. "O Cinema e a Questão de Portugal após o 25 de Abril de 1974." In *Novas & Velhas Tendência no Cinema Português Contemporâneo*, editado por João Maria Mendes, 38–63. Lisboa: Gradiva, 2013.
- Lopes, Silvina Rodrigues. "Portugal sem Destino." In *Como Se Faz Um Povo*, editado por José Neves, 227–39. Lisboa: Tinta da China, 2010.
- . "Resistir às Máquinas Identitárias." *Intervalo*, no. 3 (2007): 54–86.
- Lourenço, Eduardo. *Nós e a Europa Ou as Duas Razões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.
- . *O Esplendor do Caos*. 5.a ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- . *O Labirinto da Saudade*. 12.a ed. Lisboa: Gradiva, 2010.
- . *Portugal como Destino Seguido de Mitologia da Saudade*. 2.a ed. Lisboa: Gradiva, 1999.
- Maffesoli, Michel. *Dinâmica da Violência*. São Paulo: Edições Vértice, 1987.
- Margulies, Ivone. "Bodies Too Much." In *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, edited by Ivone Margulies, 1–23. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- , ed. *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Martins, José Manuel. "A Incorporação segundo João Canijo: Uma Aproximação Fenomenológica." In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 410–22. Lisboa: AIM - Associação de

- Investigadores da Imagem em Movimento, 2013. <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-35.pdf>.
- Martins, Moisés de Lemos. *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*. Porto: Afrontamento, 1990.
- Mattoso, José. *A Identidade Nacional*. 4.a. Lisboa: Gradiva, 2008.
- Monteiro, Paulo Filipe. “Autos da Alma: Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990.” Tese de doutoramento, FCSH-UNL, 1995.
- . “O Fardo de Uma Nação.” In *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, editado por Nuno Figueiredo e Dinis Guarda, 23–69. Lisboa: Número — Arte e Cultura, 2004.
- Nagib, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. London and New York: Continuum, 2011.
- Nagib, Lúcia, e Cecília Mello. “Introduction.” In *Realism and the Audiovisual Media*, edited by Lúcia Nagib and Cecília Mello, xiv–xxvi. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- , eds. *Realism and the Audiovisual Media*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Nowell-Smith, Geoffrey. “Minnelli and Melodrama.” In *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, 268–74. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Oliveira, Luís Miguel. “Cheira a Morte.” *Público - Ípsilon*, 22 de outubro, 2004.
- . “Crítica a «Sangue Do Meu Sangue».” *Público - Ípsilon*, 14 de outubro, 2011.
- Paulo, Heloísa. “Documentarismo e Propaganda: As Imagens e os Sons do Regime.” In *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, editado por Luís Reis Torgal, 92–116. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- Pecora, Vincent P. “Introduction.” In *Nations and Identities: Classic Readings*, 1–42. Oxford: Wiley-Blackwell, 2001.
- Piçarra, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2006.
- . *Salazar Vai ao Cinema II - A «Política Do Espírito» No Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign, Lda, 2011.
- Porton, Richard. “Mike Leigh’s Modernist Realism.” In *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, edited by Ivone Margulies, 164–84. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Prince, Stephen. “Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects.” In *Screening Violence*, edited by Stephen Prince, 1–44. London: The Athlone Press, 2000.

- Ramos do Ó, Jorge. *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito» (1933-49)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- Ramos, Jorge Leitão. “O Princípio da Realidade.” *Expresso — Cartaz*, 10 de abril, 1998.
- Rancière, Jacques. *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010.
- Reis, António. “Os Valores Salazaristas.” In *Portugal Contemporâneo*, editado por António Reis, 717–22. Lisboa: Publicações Alfa, 1996.
- Renan, Ernest. “What Is a Nation?” In *Nation and Narration*, edited by Homi Bhabha, 8–22. New York: Routledge, 2000.
- Ribas, Daniel. “A Fé de João Canijo Num Cinema do Real.” *Público — Ípsilon*, 28 de abril, 2017.
- . “Entrevista a João Canijo.” *Drama - Revista de Cinema e Teatro*, no. 1 (Setembro de 2009): 14–17.
- . “Identificação de Um País — Entrevista a João Canijo.” In *Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois*, editado por Daniel Ribas e Miguel Dias, 112–19. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL, 2012.
- . “João Canijo e a Tragédia Grega: Adaptação da Trilogia «Oresteia» ao Cinema Português Contemporâneo.” *Drama - Revista de Cinema e Teatro*. Porto: APAD, 2009.
- . “O Interior no Cinema Português: João Canijo e António Reis/Margarida Cordeiro.” In *Terra em Transe: Ética e Estética no Cinema Português*, editado por Carolin Overhoff Ferreira, 75–90. Munique: AVM, 2012.
- . “Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo.” Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2014.
- . “Ser Português: O Ponto de Vista de João Canijo sobre a Comunidade Portuguesa em França.” In *Portugal pelo Mundo Disperso*, editado por Teresa Cid, Teresa F. A. Alves, Irene M. F. Blayer, e Francisco C. Fagundes, 125–35. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- . “Um Discurso sobre a Identidade: João Canijo e José Gil.” In *Representações da Portugalidade*, editado por André Barata, António Santos Pereira, e José Ricardo Carvalheiro, 81–91. Lisboa: Caminho, 2011.
- Rodowick, David N. “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s.” In *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, 237–47. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Romilly, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- Rosa, Liliana. “Tragédia e Contemporaneidade no Cinema de João Canijo.” Tese de doutoramento, NOVA FCSH, 2017.

- Rosa, Liliana. “Construção Mítica no Imaginário Cinematográfico Português: O Caso de João Canijo”. Tese de Mestrado, NOVA FCSH, 2009.
- Rosas, Fernando. *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta-da-China, 2012.
- Salazar, António de Oliveira. *Discursos - Volume I (1928-1934)*. 5.ª ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1961.
- . *Discursos - Volume II (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1937.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. 8.ª. ed. Porto: Afrontamento, 2002.
- . *Portugal. Ensaio contra a Autoflagelação*. Coimbra: Almedina, 2011.
- Santos, Manuel Pinto dos. “Um Regime de Governo Forte sob a Inspiração Nacionalista-Corporativa.” In *Portugal Contemporâneo*, editado por António Reis, 465–82. Lisboa: Publicações Alfa, 1996.
- Saraiva, António José. *A Cultura em Portugal: Teoria e História (Livro I: Introdução Geral à Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Bertrand, 1981.
- Seabra, Augusto M. “João Canijo, Cineasta Português.” In *João Canijo: Portuguese Filmmaker*, 63–67. Lisboa: Midas Filmes, 2012.
- . “La Scène de L’Histoire.” *Revue Belge du Cinéma*, no. 26 (1989): 1–12.
- . “Ritos de Passagem.” 1999. (Texto policopiado).
- . “Um, Outro e Mais Alguém.” *Público - Fim de Semana*, 4 de maio, 1990.
- Silva, Ana Cristina Nogueira da, e António Manuel Hespanha. “A Identidade Portuguesa.” In *O Antigo Regime*, coordenado por António Manuel Hespanha, 19-33. Vol IV, *História de Portugal*, direcção de José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.
- Silva, Tomaz Tadeu da. “A Produção Social da Identidade e da Diferença.” In *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, editado por Tomaz Tadeu da Silva, 73–103. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. Londres: Penguin Books, 1991.
- Sobral, José Manuel. “A Formação das Nações e o Nacionalismo: Os Paradigmas Explicativos e o Caso Português.” *Análise Social XXXVII*, no. 165 (2003): 1093–1126.
- . *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.
- . “Povo, Nação, Raça, Representações da Identidade Nacional Portuguesa no Século XX.” In *Como Se Faz Um Povo*, editado por José Neves, 167–81. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.
- Sófocles. *Antígona*. Editado por Maria Helena Rocha Pereira. 12.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

- Torres, Mário Jorge. “Dalila Não Me Mates Que Sou Teu Marido.” *Público* — *Artes & Ócios*, 10 de abril, 1998.
- . “Noite Ecuríssima.” *Público - Ípsilon*, 10 de outubro, 2008.
- Trindade, Luís. “Fado, Futebol, Fátima, Foices e Martelos: Combates pelo Senso Comum no Século XX Português.” *Intervalo*, no. 2 (2006): 49–62.
- VVAA. *João Canijo: Portuguese Filmmaker*. Lisboa: Midas Filmes, 2012.
- Williams, Raymond. “A Lecture on Realism.” *Screen* 18, no. 1 (March 1, 1977): 61–74.
- Woodward, Kathryn. “Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual.” In *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*, editado por Tomaz Tadeu da Silva, 7–72. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- Žižek, Slavoj. *Violência: Seis Notas à Margem*. Lisboa: Relógio d’Água, 2008.

Este livro pretende analisar a obra de João Canijo e a sua relação com as representações da identidade nacional. Para isso, propõe uma revisão bibliográfica sobre a identidade cultural portuguesa, em diversas dimensões (histórica, literária e antropológica), ressaltando, sobretudo, a importância da ideologia salazarista e a tensão identitária do momento contemporâneo. Na segunda parte, o livro ensaia uma análise a oito longas-metragens do realizador, propondo a ideia de uma dramaturgia da violência, através de um exercício intertextual com a tragédia grega e o melodrama cinematográfico, que pretende dar conta de um imaginário português contemporâneo. Nesse sentido, argumenta-se a importância de conceitos como a não-inscrição, de José Gil, ou o recalcado, de Eduardo Lourenço. Num último momento, esta análise percorre o debate do realismo no cinema, através do prisma das mudanças contemporâneas sugeridas pela obra do cineasta, em que se destaca uma hibridez entre elementos ficcionais e documentais.

Daniel Ribas (Porto, 1978) é investigador, programador e crítico de cinema. Professor auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, é doutor em Estudos Culturais pelas universidades de Aveiro e do Minho.